

UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Belas Artes

O CORPO É A OBRA, A OBRA É RESISTÊNCIA

Joana Almeida Roque

Dissertação para obtenção de Grau de Mestre

Orientação: Prof. Dr. Helder Gomes

Co-orientação: Dra. Eduarda Neves

Porto, 2011

O Corpo é a Obra, a Obra é Resistência

Joana Almeida Roque

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica da Arte

Porto, Outubro de 2011

Í N D I C E

Índice.....	i
Agradecimentos.....	ii
Resumo.....	iii
Introdução.....	1
Parte I	
Produzir Corpo.....	2
1. O biopoder e o dispositivo da sexualidade segundo Michel Foucault.....	2
2. Assepsia social – A medicalização das identidades e condutas.....	11
3. A polaridade masculino/feminino enquanto estatuto basilar para a construção da sociedade. O transgenderismo como subversão do binarismo.....	18
4. O corpo – alvo do poder. O corpo – ilha de resistência.....	26
Parte II	
Arte, Corpo e Ética.....	29
1. Arte e corpo na 2ª metade do século XX. O Accionismo Vienense.....	29
2. Bob Flanagan e o sadomasoquismo como prática sexual de resistência.....	42
3. Limites éticos e morais na prática artística contemporânea: Guillermo Vargas Habacuc e <i>Exposición # 1</i>	54
4. A força subversiva do choque e o problema da dessensibilização na arte contemporânea.....	65
Conclusão.....	69
Bibliografia.....	70
Índice de figuras.....	75
Figuras.....	76

Agradecimentos

A elaboração deste estudo não seria possível sem o envolvimento, em primeiro lugar, da Dr.^a Eduarda Neves a quem eu agradeço pelo empenho num acompanhamento seguro e minucioso do meu trabalho, pelo enriquecimento a nível pessoal e intelectual que me proporcionou ao longo da investigação e, ainda, pela bibliografia facultada. Agradeço também ao Prof. Dr. Hélder Gomes pela disponibilidade e à Dr.^a Vanessa Roque pelos esclarecimentos médicos.

Estou imensamente grata a Sheree Rose, a Diamanda Galás e a Michael Flanagan pela disponibilidade na partilha de impressões e dados relativos ao seu trabalho.

Por último, um agradecimento especial a Sílvia de Pinho pelo apoio incondicional com que sempre conto.

R e s u m o

Este estudo propõe-se discutir os efeitos protéticos do biopoder, compreendendo a desconstrução dos códigos veiculados pelas suas tecnologias enquanto exercício de transgressão corporal. Este, adquire potencial subversivo quando produzido pela arte, em particular se vinculado àquela que parece ser uma das suas mais proeminentes dimensões contemporâneas, o choque.

Palavras-chave: Resistência Artística, Corpo Político, Identidade Subversiva, Biopoder, Arte Contemporânea

A b s t r a c t

The purpose of this work is to discuss the prosthetic effects of biopower, addressing the deconstruction of the codes aired by its technologies as an exercise of bodily transgression. This, acquires subversive potential when produced by art, particularly if tied together with what seems to be one of its most prominent contemporary dimensions, shock.

Keywords: Artistic Resistance, Politic Body, Subversive Identity, Biopower, Contemporary Art

Introdução

As posições defendidas nesta dissertação decorrem de um entendimento do corpo humano enquanto alvo do poder e da sua capacidade, resultante dessa condição, de se transformar em dispositivo de resistência. Trata-se ainda da manifestação desse corpo na arte enquanto processo activo de libertação pessoal e/ou colectiva.

Em termos metodológicos foi adoptada uma pesquisa de natureza bibliográfica e ao nível dos recursos electrónicos disponíveis. Também a colaboração de alguns dos autores estudados foi fundamental para a compreensão de várias das obras em análise. Pretendeu-se desenvolver uma reflexão que traduzisse um ponto de vista individual e crítico, procurando alcançar os instrumentos conceptuais que possibilitem a compreensão das problemáticas contempladas.

A tese é constituída por duas partes: numa primeira parte enquadramos a afirmação do biopoder, estudando ainda o seu *modus operandi* e tecnologias constitutivas, de modo a compreender o objecto da sua acção, o corpo. Verificamos que este, mais do que biológico, é uma realidade fabricada e, portanto, passível de ser desconstruída, se desconstruída a mecânica da sua fabricação.

A partir desta ideia procura-se, na segunda parte, um entendimento do corpo como espaço da estética da resistência. Para tal, desenvolvemos uma reflexão crítica acerca de artistas como Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Bob Flanagan e Guillermo Vargas Habacuc, cujas obras, surgindo em diferentes momentos da segunda metade do século XX e início do século XXI, mantêm transversalmente duas propriedades. Estas são possíveis devido à presença do corpo como impulso de pensamento e de debate cívico atado pelo quadro teórico-conceptual da criação artística, a exploração dos limites físicos e/ou psicológicos do artista e do espectador.

É, com efeito, o corpo que constitui o núcleo desta pesquisa. Enquadradas as suas dimensões, defendemos que apenas através da desestruturação conceptual das forças que o arquitectam, ele se pode transformar em declaração contestatária. Deslocando tal declaração, ou efectivando-a no campo da arte, é criada uma nuvem de resistência potencialmente subversiva.

P A R T E I

Produzir Corpo

1. O biopoder e o dispositivo da sexualidade segundo Michel Foucault

A partir do século XVII Ocidental é sobre a vida que o poder – até então manifestado através da soberania do matar licitamente ou do deixar viver – passa a ser exercido. A socialização do indivíduo é operada através do adestramento do seu corpo, estratégia aliada às exigências do crescente capitalismo. Desta forma, o aproveitamento das capacidades do ser humano passa pela sua “retenção” no âmbito de uma rede de poder que age no sentido de aumentar o seu rendimento no sistema. Segundo a teoria foucaultiana, com a génese do Estado moderno são instauradas duas mecânicas de poder, a bio-política e a anátomo-política, cujo programa é gerir a vida de modo a fabricar corpos economicamente vigorosos e politicamente brandos¹, ou seja, dissociar e sujeitar as forças do indivíduo à utilidade/docilidade coexistentes num plano em que mutuamente se guarnecem, a favorecer a produtividade enquanto lucro e a universalização de ideologias. Foucault defende que este projecto é desenvolvido não tanto pela via pura e dura da repressão, mas sim da moldagem/coação, através de métodos disciplinares adequados a fazer o controlo meticuloso de cada operação corpórea: vigilância, sanção normalizadora e exame. Neste sentido, o poder é exercido não sobre o corpo social (ou esfera pública), mas directamente no corpo do indivíduo, ao nível da intimidade e da vida privada², com vista à automatização comportamental e à frutificação de benefícios, supostamente, colectivos.

¹ Michel Foucault – *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Brasil: Graal, s/d

² Considerar que os dois conceitos se entrelaçam mas não são uma e a mesma coisa. Intimidade concerne o modo de ser/pensar do indivíduo; aspectos do seu *ser* que em diversas ocasiões poderão ser reprimidos e que em muitas outras não são claramente formulados, mas que nunca afectam a integridade de terceiros. O conteúdo da intimidade não é partilhável – caso o seja transita para a esfera privada – e escapa à avaliação moral (exceptuando a prática de actos íntimos publicamente, sendo que, nestes casos, a moralidade age não sobre o acto em si mas na sua expressão pública). A esfera íntima, abarcando conceitos identitários como a auto-confiança e a auto-estima, constitui o centro de autonomia pessoal. A esfera privada diz respeito a um conjunto de informações, desejos e preferências que, em princípio, só o indivíduo pode optar por divulgar ou não, constitui uma condição para o exercício da liberdade individual. Os limites da privacidade são, contudo, relativizados no âmbito de diferentes contextos culturais. A notar ainda que actos levados a cabo em privacidade podem afectar terceiros e, consequentemente, podem ser alvo de acção pública. A formação da identidade na esfera íntima transparece na vida privada (e pública).

Tal é possível devido a características internas a este exercício de poder: a imperceptibilidade do seu alcance, a subtileza da sua distribuição e o facto de estar em permanente circulação. A produção de poder, de acordo com este autor, é uma realidade organizacional: “O poder funciona e exerce-se em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer a sua acção; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (...) Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. (...) O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.”³

Foucault mostra que a acção dos agentes do biopoder engloba uma série de tácticas que não compreendem uma dominação centralizada a repercutir-se nos outros sectores sociais. Pelo contrário, o poder não sendo um privilégio usufruído por uma camada específica da estrutura social, tem existência própria.

Os aparelhos do Estado, as instituições religiosas e educacionais tanto são fonte como sustentáculos e fantoches de uma cadeia de acções que visam inscrever todos os sujeitos num modelo político-económico cuja primeira (e última) inscrição reside no interior, no controlo de subjectividades presentes em cada um dos seres então sociais. Formar o *ethos* para bem da *polis* implicou uma mutação da ontologia ordenadora. Assim, “o discurso da disciplina é alheio ao da lei e da regra enquanto efeito da vontade soberana. As disciplinas veicularão um discurso que será o da regra, não da regra jurídica derivada da soberania, mas o da regra *natural*, quer dizer, da norma.”⁴ Optimizar a utilidade da população compreendeu, portanto, a implementação de uma série de tecnologias, estrategicamente colocadas, a atingir, transversalmente, toda a sociedade de modo a perseguir e edificar o expoente máximo da modernidade: a normalização.

A partir de finais do século XVIII e início do século XIX, as ciências médicas e campos clínicos como a psicanálise de Sigmund Freud tornaram-se determinantes no processo de seriação social uma vez que, com base no critério da inteligibilidade e da proficuidade, procederam à categorização da população (como veremos mais adiante).

Esta máquina de reforma social tinha como consequência a exclusão e a alienação, e como prioridade a homogeneização necessária ao capitalismo pois, “sociedade *homogénea* é sociedade produtiva, a saber, sociedade útil. Todo o elemento inútil é excluído, não de toda a sociedade, mas

³ Michel Foucault – *Microfísica do Poder*...p. 103.

⁴ Michel Foucault – *Microfísica do Poder*...p. 106.

da sua parte *homogénea*.”⁵ Exposta a essência da prescrição capitalista: o ser humano é o valor da sua utilidade.

Penetrando nas práticas quotidianas e nas condutas dos sujeitos, as medidas de redução de diferenças correspondem também à diminuição de fenómenos de dissidência uma vez que não operam somente enquanto restrição mas também enquanto incitamento. Apenas na total impossibilidade de adaptação/assimilação de determinada situação opera a estrita autoridade. Com efeito, o poder exercido sobre a vida, com vista à normalização, tem uma dupla acção que não funciona exclusivamente enquanto força negativa. Se assim não fosse, eminentes riscos de rebelião tornariam o poder demasiado frágil para conduzir continuamente à criação de um *corpo* único.

Além das infundáveis manobras para esmiuçar cada existência e admoestar (ou pelo menos separar por categorias) as diversidades, é essencial à criação deste *corpo* único a disciplinarização dos espaços sendo que esta é, por sua vez, essencial à própria disciplinarização dos corpos. Ora, toda a incursão sobre os aspectos íntimos e privados do sujeito é da ordem do exame ou, melhor dizendo, da incessante monitorização. Um dos grandes empreendimentos da sociedade moderna foi o panoptismo cujo reinado remete para o modelo prisional do século XIX. Funcionando enquanto sofisticada tecnologia de vigilância e controle das actividades e da organização do tempo dos sujeitos, o panóptico constituía uma espécie de censor central ubíquo que não apenas fiscalizava como neutralizava os desviantes devido a uma impossibilidade de acção resultante da consciência da sua condição: estar sob mira. Neste sentido, servia para censurar mas também para analisar gestos e atitudes, formulando conhecimentos, sendo que, a confluência entre o policiamento panóptico e o progresso do saber clínico não é um acaso. A natureza observacional do dispositivo arquitectónico⁶ cruza-se e, em larga medida, possibilita a “fabricação” de uma pluralidade de saberes normativos em suas intentadas terapêuticas de correcção, como por exemplo, a Psicopatologia, a Criminologia, a Psicologia, a Antropologia, entre outros. E foi nesta coligação poder-saber que se estabeleceu a sociedade disciplinar.

Tendo como paradigma esse objecto histórico e simbólico que é a prisão do século XIX, o panoptismo prolifera no decorrer do século XX de forma cada vez menos subtil, embora moralmente mais aceitável, pois fixa-se agregado a argumentos axiomáticos fomentados pelo

⁵ Georges Bataille – *Visions of Excess*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1985, p. 138.

⁶ O panóptico, enquanto mecanismo arquitectural, foi desenhado pelo filósofo inglês Jeremy Bentham em finais do século XVIII.

medo, seja a preservação da saúde pública, a segurança, a prevenção, e a defesa do corpo social. Assim, o olho do poder invade hospitais, escolas, aeroportos, centros comerciais, elevadores, ruas, lojas, supermercados, sendo que, todo o sujeito é potencial vítima e potencial culpado, a diferenciação não é feita para bem comum, justificando a própria existência do Ser que tudo vê.

Nessa medida, ampliam-se as circunstâncias passíveis de controlo, acumulando-se esquematizações hierárquicas dos comportamentos e, claro, da própria natureza dos sujeitos, através e dentro de uma tecnologia transformada em modelo sócio-político onde todo o acto humano é medido e classificado, registado e constituído prova.

Em nome do benefício colectivo, cada sujeito social pode exercer o papel de vigia. Com efeito, esta é a especificidade da *microfísica do poder*, nenhum centro vigilante o é em exclusivo e nenhum “subjugado” o é em exclusivo. Mas o que parece ser deveras interessante é a marca auto-reflexiva anexa à expansão da sociedade disciplinar, seja a auto-penitência, a vergonha, a culpa e o remorso. Está claro que o policiamento do último repositório da intimidade - o pensamento - é levado a cabo acima de tudo pelo próprio sujeito e não por mecanismos exteriores, embora este facto seja uma consequência estratégica destes mecanismos (uma vez que agem sobre a vida). O indivíduo raramente está disposto a pagar o preço advindo do seu desajuste aos imperativos fundadores de uma qualquer organização social, a margem raramente é atractiva e, portanto, o direito à privacidade e à intimidade sucumbe ao bem-estar colectivo e consecutivamente (e paradoxalmente) à qualidade da vida privada de cada sujeito em sociedade, construindo, em simultâneo, uma dinâmica de acomodação na qual cada determinação é condicionada, cada corpo investido de uma disciplina que o torna inapto a desviar-se da norma. Um círculo vicioso.

Segundo Lea Vergine, quando um desejo (aspiração, pensamento, ou gesto) é reprimido, a libido a ele anexa é transformada em ansiedade a qual, por sua vez, está vinculada ao sentido de espera. Isto separa o indivíduo da auto-confiança e da auto-estima – recuperadas com a validação pelo *outro*⁷ – e a sua coexistência com os demais seres sociais, colocada em primeiro plano, transforma-se num dos estádios fulcrais no processo de anulação pessoal. O ser construído dissolve-se na sua própria *normalidade* e dentro dela é hipocritamente obrigado a auto-reconhecer-se⁸.

⁷ Lea Vergine – *Body Art and Performance (The Body as Language)*. Milão, Itália: Skira, 2007, p. 16.

⁸ Lea Vergine – *Body Art and Performance (The Body as Language)*...p. 20.

Se através da *regra natural* a intimidade é manipulada, até o conhecimento de nos próprios está corrompido. O policiamento do pensamento contém esta possibilidade aterradora: o auto-conceito de cada indivíduo é, na verdade, uma distorção. A identidade é ficcional.

Esta é a epítome de uma política que alveja e se apoia na vida: não existe distinção entre consciência individual e corpo social, o poder entra e habita a mente de cada sujeito.

Na imensa superfície atingida pelo feixe altamente coordenado e organizado do poder, ou seja, na multiplicidade de corpos a formar o corpo social, o sexo é um denominador comum passível de ser manipulado, examinado, confessado, intervencionado, proibido, especulado, exortado, transformado discurso. Inscrita “nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados de maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias.”⁹

Estendendo-se além da disciplina do corpo, o dispositivo da sexualidade serve de regulação da população e da espécie humana, portanto depende das exigências do poder – uma vez que este o usa para seu exercício – ao mesmo tempo penetra as suas entranhas. O termo “dispositivo” é empregue por Foucault para fazer referência a um conjunto de discursos, *produções de verdade* interiores a instituições religiosas, pedagógicas, ou judiciárias; a enunciados científicos e/ou morais; a medidas administrativas; a programas filosóficos. De natureza essencialmente estratégica, o dispositivo consta da relação entre esta pluralidade de elementos, estruturados de forma a responder a uma urgência em dado momento histórico.

O fim a ser atingido através da economia complexa deste dispositivo, corresponde à formação de poderes específicos sobre os prazeres, os sentimentos, os órgãos sexuais, as categorias socialmente construídas de feminino e masculino, as relações inter-individuais; com vista a dar sentido e valor, primeiramente à prática da sexualidade em termos da sua utilidade, indissociável de todas as outras especificidades e condutas dos sujeitos, sendo um ponto de referência a conferir sentido e valor às próprias identidades em sociedade. O promovido modelo do casal heterossexual, legítimo e procriador¹⁰ transforma as sexualidades tidas como inúteis e aberrantes, ou seja, todas as outras, num perigo para os demais e para os próprios praticantes, loucos, auto-destrutivos, escória social. Para *ser*, o sexo tem de ter função e finalidade, e é pelo sexo que “todos devem passar para ter acesso à sua própria inteligibilidade (já que ele é, ao mesmo tempo, o elemento oculto e o princípio

⁹ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Brasil: Graal, 1988, p. 98.

¹⁰ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber*...p. 9.

produtor de sentido), à totalidade de seu corpo (pois ele é uma parte real e ameaçada deste corpo do qual constitui simbolicamente o todo), à sua identidade (já que ele alia a força de uma pulsão à singularidade de uma história).”¹¹

Essencial à organização social, a acção do dispositivo da sexualidade manifestava-se já antes da Modernidade. Porém, o que é evocado a partir do século XIX é o secretismo do sexo, ou melhor, a exaltação do sexo, sob a forma de discurso, enquanto o segredo.¹² A repressão existe, claro, mas com uma configuração absolutamente inovadora pois, embora seja incontestável que a circulação seleccionada de discursos também seleccionados proporciona a redução ao silêncio e a anulação forçada do considerado imoral e/ou anormal, quando se fala de sexo na Era Moderna o que reina é o confinamento dos actos e identidades não previstas no *modelo* a uma condição de inferioridade, a uma margem deliberadamente architectada pelo poder, ou seja, não a eliminação (excepto em situações limite) das formas de sexualidade insubmissas à lei reprodutiva, mas a sua segmentação e posterior reabsorção sob determinados critérios, demonstrando que o interesse capitalista não é (numa primeira instância) interditar, mas sim criar uma rede de poder sobre.

É neste momento introduzida uma das grandes forças do capitalismo e já anteriormente referida: a acção das ciências médicas cuja vocação político-ideológica alicerçará e produzirá discursos de verdade necessários ao poder. O estatuto adquirido pelo domínio médico-psicológico da sexualidade convertê-la-á num objecto, *por natureza*, penetrável por processos patológicos, sujeito a intervenções terapêuticas¹³, o que anuncia que o sexo “não será mais colocado, exclusivamente, sob o registo da culpa e do pecado, do excesso ou da transgressão e sim no regime (que, aliás, nada mais é do que a sua transposição) do normal e do patológico.”¹⁴

Considerando que é necessária uma manobra para desenvolver e fixar determinada relação de força, parece claro que as ciências médicas “manobraram” de forma a conseguir autenticação enquanto aparelho calibrador da higiene pública. Há ainda a inclusão da medicina, designadamente, da psiquiatria no domínio penal, o que despoleta novos controlos, ampliando a área de acção e fortificando os mesmos. A colocação em funcionamento de normas de saúde e a fiscalização do equilíbrio social passam a ser fundadas não apenas como prevenção ou tratamento da doença, a

¹¹ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...*p. 145, 146.

¹² Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...*p. 36.

¹³ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...*p. 67.

¹⁴ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...*p. 66.

psiquiatria alia esta dimensão à intervenção na doença como combate ao perigo: a loucura podia transformar-se em crime. Ora, “através de tais discursos multiplicam-se as condenações judiciais das perversões menores, anexou-se a irregularidade sexual à doença mental; da infância à velhice foi definida uma norma de desenvolvimento sexual e cuidadosamente caracterizados todos os desvios possíveis; organizaram-se controles pedagógicos e tratamentos médicos, em torno das mínimas fantasias, os moralistas e, também e sobretudo, os médicos, trouxeram à baila todo o vocabulário enfático da abominação.”¹⁵ Mas tudo isto não é mais do que uma maquinação, muito bem delineada e posta em prática, é certo, que visa economizar o amoral, o imoral, o anormal, ou seja, reabsorver o que da *Margem* consta tornando-a de alguma forma útil. O regime de produção da verdade rotula e agrupa em espaço determinado as identidades periféricas, fixa-as na margem para, num mesmo processo, extrair dela o rendimento possível, não só economicamente mas também a nível político. Basta observar o uso que foi dado à prostituição, restringindo-a a um lugar próprio (o bordel) de onde se extrai lucro, ou outra forma de valor mercantil atribuído ao sexo e à confissão de si quando os profissionais de saúde são pagos para ouvir a vida sexual dos pacientes e traçar programas sobre a mesma, inscrevendo o dispositivo da sexualidade, sempre e sem excepções, num jogo de poder ligado às configurações do saber.

Ainda quanto à *Margem*, o que é mais valioso do que a justificação para legitimamente se exercerem controlos institucionais sobre a sociedade? Num Estado liberal essa justificação só pode ser admitida devido à existência de grupos ignóbeis e/ou perigosos pois, somente através do medo e da necessidade de protecção das “camadas morais” da sociedade se torna aceitável a aplicação de um padrão operacional de ordenamento (ou reordenamento). Tome-se como exemplo os atentados de 11 de Setembro de 2001 que permitiram ao governo dos Estados Unidos da América fabricar um Inimigo, unindo o meio social na persecução de um mesmo ideal - destruir o terrorismo (islâmico) para defender o mundo - alcançável através de uma guerra que, em primeiro lugar, produz lucros inimagináveis para os banqueiros internacionais já que força o país a pedir dinheiro emprestado, por norma, ao sistema bancário central com juros; em segundo lugar, permite ao governo norte-americano a criação de uma base no Médio Oriente que facilita monopolizar matérias-primas (nomeadamente, o petróleo), propiciar a cooperação nos sectores político e económico com os países da região visando a protecção de futuros conflitos, impelir possibilidades

¹⁵ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...*p. 37.

de resolução dos diversos problemas que dominam a área segundo as condições norte-americanas, enfim, projectar a hegemonia dos EUA no Médio Oriente.

À parte teorias da conspiração, o 11 de Setembro serviu para manipular a opinião pública visando o cumprimento de uma agenda política que retira vários direitos constitucionais e civis aos americanos uma vez que, aqui, a margem é a ameaça personificada pelos terroristas de organizações fundamentalistas como a Al Qaeda com células colaborativas espalhadas pelo mundo. Neste sentido, a *guerra ao terror* é apenas uma das operações orquestradas sob a bandeira da segurança da pátria. O controlo dos cidadãos americanos é a segunda grande conveniência extraída do 11 de Setembro, controlo esse geralmente consentido e muitas vezes desejado pelos próprios cidadãos devido, compreensivelmente, ao medo. Nestes termos, a aprovação do USA PATRIOT Act¹⁶ de 2001 autoriza a imposição de um estilo governamental autoritário (ainda que perspectivado para um curto período de tempo)¹⁷, cujos danos colaterais são a repetida violação de direitos civis, colocando em jogo interesses estratégicos camuflados de “combate ao terrorismo”: a legislação autoriza a detenção de pessoas indefinidamente sem lhes ser revelada nenhuma acusação ou sob a apresentação de elementos incriminatórios sem a divulgação de fontes ou métodos usados para a sua obtenção, permite que se efectuem buscas a residências sem mandatos, e também interrogações sob tortura a possíveis suspeitos de actos terroristas. O USA PATRIOT Act expandiu ainda a definição de terrorismo ampliando o critério de aplicação da lei.

A rentabilidade política e económica dos seres que constituem a margem engloba esta possibilidade: dar cobertura ideológica a realidades ou acções que à partida seriam intoleráveis; é a metodologia genericamente usada para se introduzem elementos totalitários (não forçados, portanto) no Estado Liberal. Uma tecnologia de poder assente no corpo/vida pode ter como produto histórico a homogeneização social contudo, e sendo imprescindível ao desenvolvimento do capitalismo, concebe e administra a *Margem* dando uso ao que aparenta ser “fora da lei” mas que está na verdade o mais emaranhado possível na teia do poder. Neste sentido, a administração do sexo através dos discursos de verdade responde a uma necessidade de segregação e hierarquização social efectuada em consonância com os interesses decorrentes das relações de poder.

¹⁶ Acrónimo de Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism (Acto de Unir e Fortalecer a América Providenciando Ferramentas Apropriadas Necessárias para Interceptar e Obstruir o Terrorismo).

¹⁷ De notar que a legislação antiterrorismo em questão, tendo sofrido algumas alterações, mantém-se até hoje.

Mais, o esquadrinhamento do prazer assente em agenciamentos concretos por parte do poder resulta na infusão mútua das duas realidades, isto é, prazer e poder duplamente se incitam num modelo organizacional que é resultado deste processo, tendo em conta que os instrumentos do exercício de poder – como é o caso do exame médico, da investigação psiquiátrica, do controle familiar, do relatório pedagógico – fazem proliferar as sexualidades, incluindo as “periféricas”¹⁸, por extensão da sua acção. Neste enredo existe não apenas a vontade de fiscalizar o prazer mantendo-o sob a alçada de um poder assim assertivo, mas também o desejo de escapular, de chocar ou de resistir a este poder. A inflamação do poder e do prazer por via do seu cruzamento.¹⁹

Nesta inflamação, ou melhor, invasão dos corpos pelos dispositivos do poder, ocorre a desfragmentação dos mesmos. Nenhum corpo existe enquanto realidade pré-efeito dos investimentos do poder e o sexo é um elemento essencial, senão o mais importante, para o movimento de re-materialização dos corpos decorrente deste efeito: se o sexo é colocado em discursos verdadeiros insertos em sistemas de utilidade então é norma e, se assim o é, adquire o estatuto de qualificador de todos os corpos, trespassa-os fazendo deles corpos com sentido. Isto comporta a operacionalização de uma tecnologia sócio-cultural sofisticadíssima, adequada a fabricar a sexualidade-norma, isto é, a heterossexualidade, e agrilhoar os corpos a um acto funcional – o género, uma realidade ficcional imposta através de códigos socialmente investidos enquanto disposição natural, daqui derivando o seu carácter ficcional²⁰ (assunto a desenvolver adiante neste texto).

Um dos métodos, senão o mais relevante usado na regulação do sexo, através de discursos úteis e públicos, consistiu na calculada metamorfose da moral, ou antes na sua transferência para um aparelho altamente creditado a nível social e, claro, político. O aparecimento deste grande aparelho – a medicina – no contexto do capitalismo permitiu responder às urgências da bio-política articulando funções ideológicas comumente subordinadas, assim, a princípios de índole essencialmente moral, então autenticados.

¹⁸ Considerando que devidamente depositadas num fosso classificatório elaborado pelo poder.

¹⁹ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...* p. 45-48.

²⁰ Berenice Bento – *Corpos e Próteses: dos Limites Discursivos do Dimorfismo*.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf [consulta: 20 Agosto 2011, 17h]

2. Assepsia Social – A Medicalização das Identidades e Condutas

A mutação do *modus operandi* instituído com o sistema capitalista encontra-se, em larga medida, alicerçada no acto (e efeitos) da conversão de crenças sócio-culturais em lei científica, ou seja, no acto médico, em particular a criação, no século XIX, de uma ciência especificamente direccionada ao estudo e à intervenção no sexo que estiliza estas crenças, para as apresentar e reconhecer como diagnóstico. Trata-se de uma deslocação prática que extrai das tradicionais categorias morais conceitos como os de perversão, excentricidade e aberração, transportando-os para o grande edifício institucional pela via rápida do *saber* médico. Rápida porque inquestionável e irrefutável, como assim se define a prática médica e como assim se aprendeu a respeitá-la.

Neste âmbito, torna-se indispensável esclarecer em que consiste o conceito de norma que parece tão basilar na estruturação das ciências médicas. Normas são os pilares que sustentam a criação e manutenção da organização social, assegurando a sua continuidade, portanto sendo inevitáveis no que respeita a integração dos indivíduos em comunidade. Ao longo do processo social de desenvolvimento e, particularmente, nos primeiros anos de existência, o sujeito vai aprendendo e adquirindo normas, mediante recompensa ou punição, a partir das quais inicia o movimento de identificação com a sociedade que as estabelece. Nas ciências mentais, norma refere-se a termos estatísticos, incidindo no próprio conceito de massas sociais: a adequação espontânea de condutas e características identitárias da maioria populacional (consoante faixas etárias, sexo biológico, etc.) a apontar numa direcção única, específica de um determinado contexto sócio-cultural; ou seja, a norma existe no sentido de média, indicando que o eixo saudável/doente é dependente de proposições quantitativas e, portanto, também qualitativas do que é normal e do que é anormal. É aqui, precisamente, que reside o problema, pois a norma aplicada às ciências mentais origina a identificação do anormal com doença, implicando que o julgamento da *alma-massa*, que é o mesmo que dizer da *alma-moral*, seja transposto enquanto ponto prático de referência para uma análise dos estados psíquicos e das faculdades mentais dos sujeitos. É de conhecimento geral que qualquer transgressão à norma constitui um problema de segurança, logo, com fins de defesa comunitária, as ciências mentais contemplam, desde o seu surgimento, essa concepção utilitarista de periculosidade social que lhes concede o direito de escrutinar e avassalar (isto é, medicalizar) a

conduta inadaptada. Por isso, além da apresentação de uma nova óptica – na verdade em nada difere da original – que faz dos criminosos morais (homossexuais, transgéneros, fetichistas, poliamorosos, masoquistas, etc.)²¹ mais doentes e loucos do que libertinos e pecadores, o método de transposição executado pelo domínio médico-psicológico possibilita actuar, conforme referido anteriormente, no sentido de dar bom uso a essa massa de alienados assegurando a sua apropriada utilização. Conferir substância a um conjunto de ideais que não ultrapassam a construção sócio-cultural permite disfarçar a fraude proporcionando que deixe de aparentar a sua essência e assim ser legitimada no âmbito institucional. A revolução médica parece ter operado a mudança de léxico, refinando a mensagem, mas mantendo o seu conteúdo e, portanto, impondo a autoridade como verdade e não o contrário como se esperaria.

Com a intrincada articulação do dispositivo da sexualidade nos múltiplos focos do poder é revelado um dos interesses estratégicos centrais da bio-política, a mecânica da espécie, isto é, o corpo como suporte dos fenómenos biológicos. Também a partir daqui se organizaram saberes e elaboraram planos de investigação/coordenação das taxas de reprodução e fecundidade da população, das taxas de natalidade em proporção com as de óbito, das taxas de esperança média de vida. Foi neste contexto, ao serviço de uma urgência histórica e biológica, que se introduziu no meio populacional a medicina cujo papel original de controlo da higiene pública evoluiu, como de prever, no sentido da normalização, em unísono com o motor capitalista. O corpo social seria o organismo. A medicina, enquanto estratégia bio-política, a terapêutica.

Ora, o que caracteriza a normalização edificada pelo Estado Liberal é o cumprimento de um programa hegemónico estabelecido com a eleição de um protótipo social distinguível em “qualidade”²², efectuando a partir daqui a segregação dos indivíduos/grupos que se desviam dele, ou seja, procede-se à criação de uma amostra ideal do Homem para daí reduzir a sua lei²³, os seus prazeres e os seus direitos²⁴. Assim, campos científicos como a psiquiatria, a psicologia clínica e a psicanálise tentam adequar as características do ser humano ao seu modelo explicativo do mesmo, um catálogo desenhado cultural e socialmente que, neste exercício, adquire estatuto aferidor do valor do indivíduo. O estabelecimento da diferenciação entre normal e patológico e a subsequente

²¹ De esclarecer que algumas destas designações só foram criadas recentemente, embora aquilo a que se referem exista desde o início da Humanidade.

²² Determinada pela superioridade moral e utilidade do sujeito.

²³ Lei é, por definição, uma regra ou norma criada através dos processos próprios do acto normativo.

²⁴ Friedrich Nietzsche – *A Gaia Ciência*. Lisboa, Portugal: Guimarães Editores, 2000, p. 148 - 149.

categorização do desvio ou do desviante é uma sofisticação ou versão apurada do plano rebanho (invariavelmente presente em todas as sociedades), aquilo que Friedrich Nietzsche designa como “expressão das necessidades de uma comunidade”²⁵ referindo-se à avaliação e classificação hierárquica dos instintos e dos actos humanos, gesto da moral que revela a utilidade das partes para a colectividade, por conseguinte servindo de escalão. A moral ensina o Homem a ser função do rebanho e a atribuir-se importância exclusivamente enquanto função, constituindo-se a medida suprema de aferição do valor de qualquer indivíduo em sociedade.²⁶ A medicalização de condutas e identidades é a moral que encontrou nova forma – associada ao sistema capitalista – de se manifestar.

Mas se a cultura oculta as perversões pela acção da repressão que significa o seu condenamento ao silêncio, as ciências mentais trabalham no sentido – fundamental ao plano moderno de normalização – de re-otimizar o sujeito pervertido ou mentalmente transtornado, além de proceder à tipificação dentro de um quadro restrito e daí retirar o que convém à sociedade capitalista. No alcance de um objectivo comum a medicina consiste, de facto, num elemento dos vários intercambiáveis que intentam uma doutrina e que, com funções diferenciadas, se regem do mesmo modo para a criação do conjunto homogéneo. Porém, os organismos de coordenação dos tratamentos médicos assim como, nomeadamente, o intercalamento do espectro médico com o controle judiciário (a exercer as premissas do outro), possibilitam a ampliação dos limites do território clínico (inclusive no tempo-etilogia) sem, ao processo, se unir a complexidade da sua perspectiva. Da propagação dos discursos científicos é emanada a potencialidade do patológico no indivíduo “normal” que faz com que o último seja também objecto dos cuidados, avaliações, advertências, e campanhas médicas a ter consequências na família (melhor convivência entre membros e garantia do futuro da espécie), no meio laboral (a aumentar aptidões e capacidades de adaptação), visando o aperfeiçoamento individual e, por anexação, da colectividade. Contudo, a monitorização e domesticação do doente mental ou do sujeito que sofre de algum tipo de transtorno, temporário ou não, é acompanhada de intervenções com o propósito de o curar sendo que, na verdade, estas intervenções são (em geral) subtis e repetidas coações sobre o sujeito em questão igualmente com o intuito de aperfeiçoar a sua existência mas que, por atingirem o que de

²⁵ Friedrich Nietzsche – *A Gaia Ciência...* p. 134 – 135.

²⁶ *idib:ibidem*

íntimo/ privado tem, implicam a anulação do seu sentir, pensar, expressar, ou seja, a anulação da sua identidade, pois o método de diagnóstico que o classificou (e a partir do qual se organizaram tais intervenções) é ele próprio um instrumento normativo.

Reduzir características a sintomas e traços identitários a patologias, resultado de um exercício médico que é simultaneamente origem e produto da edificação do projecto normalizador, compreende uma abordagem do sexo enquanto *sentido* e *origem*: *sentido* porque no movimento de medicalização (e criminalização) das perversões foi “referido a funções biológicas e a um aparelho anátomo-fisiológico”²⁷ reveladores da sua finalidade (que, por transferência, dá também sentido à existência do indivíduo); *origem* porque anexado às suas doenças (de ordem psíquica) e ainda às doenças (venéreas) que se repercutem, por transmissão e por geração, através da própria prática sexual e, portanto, responsabilidade biológica, ao mesmo tempo que causa e fonte de um denso arquivo patológico da espécie.

Com efeito, se o sexo é uma superfície que dinamiza incursões de carácter médico-psicológico isso deve-se ao facto de se encontrar “na articulação entre os dois eixos ao longo dos quais se desenvolveu toda a tecnologia política da vida. Por um lado, faz parte das disciplinas do corpo: adestramento, intensificação e distribuição das forças, ajustamento e economia das energias, por outro, o sexo pertence à regulação das populações, considerando todos os efeitos globais que induz. Insere-se, simultaneamente, nos dois registos; dá lugar a vigilâncias infinitesimais, a controles constantes, a ordenações espaciais de extrema meticulosidade, a exames médicos ou psicológicos infinitos, a todos um micropoder sobre o corpo; mas, também, dá margem a medidas maciças, a estimativas estatísticas, a intervenções que visam todo o corpo social ou grupos tomados globalmente.”²⁸ Este último é o caso das intervenções realizadas no contexto do surgimento do VIH²⁹/SIDA³⁰ no início dos anos 1980. Reconhecida em 1981 pelo CDC³¹ (Centros para Controlo de Doenças), a SIDA não é, no sentido rigoroso, uma doença – apesar de ser abordada como tal por ter uma causa única – mas sim uma condição clínica resultante do progressivo enfraquecimento do

²⁷ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...* p. 144.

²⁸ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...* p. 136 - 137.

²⁹ VIH é o acrónimo de Vírus da Imunodeficiência Humana.

³⁰ SIDA é o acrónimo de Síndrome da Imunodeficiência Adquirida. A SIDA é causada por infecção pelo retrovírus humano VIH-1 e VIH-2.

³¹ *Centers for Disease Control* é dos principais componentes operantes do Departamento de Saúde e Serviços Humanos dos Estados Unidos da América. A função do CDC é promover a saúde pública através da investigação, implementação de estratégias de prevenção e controlo de doenças.

sistema imunológico pelo VIH e cujas consequências incluem uma multiplicidade de infecções oportunistas e/ou manifestações malignas. Ou seja, o diagnóstico de SIDA exige a presença da doença definidora.

A concentração das atenções no modo de transmissão do vírus permitiu estimar quais os grupos mais afectados e, a partir daí, redigir a cartografia da essência – metaforicamente construída – punitivo-sentimental do VIH/SIDA, portanto imputável ao acto humano que a causou. Nas duas primeiras décadas do seu surgimento, a doença afectou sobretudo homossexuais masculinos e toxicodependentes, isto porque, até então, era dispensável usar protecção nas relações sexuais entre parceiros do mesmo sexo, ao contrário do que acontecia nas relações heterossexuais nas quais o preservativo era usado sim, mas quase sempre enquanto método contraceptivo; entre os consumidores de drogas injectáveis, o impacto do vírus deveu-se ao facto de várias pessoas usarem o mesmo material (seringas, agulhas) eventualmente infectado. Assim, contrair o VIH/SIDA significava pertencer a determinado *grupo de risco* e, por anexação, compreendia a revelação de uma identidade marginal. Criada pela comunidade médica, essa categoria de *grupo de risco* assim “designada num tom burocrático falsamente neutro que faz reviver a ideia arcaica de uma comunidade *maculada* a que a doença serve de castigo”³² expressa a moral do vírus, também expressa na primeira designação da doença: GRID, acrónimo de Gay-Related Immunodeficiency Disease. Ou seja, uma epidemia que diz respeito a uma fracção social determinada (moralmente corrompida devido às características identitárias dos seus constituintes), a partir do momento que atingida, separada (moralmente) das outras camadas sociais.

No entanto, *grupo de risco* é uma categoria fictícia, não existem grupos de risco. O que existe são comportamentos de risco, coisa que só recentemente a comunidade médica tem vindo a reconhecer³³. A transmissão e prevalectimento de doenças não depende de grupos mas de

³² Susan Sontag – *A Doença como Metáfora, A Sida e as Suas Metáforas*. Lisboa, Portugal: Quetzal Editores, 2009, p. 141.

³³ Em Portugal, apenas em 2010 foi aprovado um projecto de resolução pela Assembleia da República que visa combater a discriminação dos homossexuais e bissexuais masculinos nos serviços de recolha de sangue, passando pela reformulação dos questionários (a responder antes da colheita) que contenham enunciados homofóbicos. Antes de esta resolução ser aprovada, os homossexuais e bissexuais masculinos portugueses não podiam doar sangue, única e exclusivamente, por responder “sim” à questão – Já teve relações sexuais com pessoas do mesmo sexo? Sob o argumento da garantia de protecção do paciente que necessita ser transfundido, o Ministério da Saúde sustentou, durante demasiado tempo, a discriminação de potenciais dadores de sangue com base na orientação sexual, como se a homossexualidade ou bissexualidade masculinas fossem por si só factor predisponente para alguma doença. A recolha de elementos clínicos relativos à sexualidade do dador deve incidir,

comportamentos, se elementos do grupo A têm comportamentos X, não significa que a totalidade do grupo A tenha comportamentos X e também não prova a inexistência de elementos do grupo B a ter comportamentos X. De facto, o VIH/SIDA verificou-se nos primeiros anos, maioritariamente, em homossexuais masculinos, mas anexar uma doença a uma orientação sexual foi um exercício decorrente apenas do facto de essa orientação sexual ser uma minoria, o que faz das pessoas do “grupo” marginais. Se o VIH/SIDA afectasse pessoas heterossexuais na sua maioria, é absolutamente certo que jamais se consideraria nomeá-la Heterossexual-Related Immunodeficiency Disease.

A separação moral³⁴ – o “nós” e “eles” – acedida através da doença proporciona a sua evocação “com fins de mobilização ideológica contra os desvios”³⁵, ao mesmo tempo contribuindo para a instigação do medo e repúdio do contacto com tais *grupos de risco*, o que possibilita, portanto, “que uma doença seja vista simultaneamente como algo que recai sobre *outros* expostos e como a doença de (potencialmente) toda a gente”³⁶, facilitando e justificando controlos.

Apelos governamentais, religiosos e outros feitos por parte de entidades individuais com cargo público ou político, sugeriam a instauração de exames gerais minuciosos e obrigatórios, o registo permanente de novos casos e a quarentena de todos os portadores do vírus, lembrando os modelos religioso e militar cumpridos no passado com a lepra e com a peste que apologizavam e efectivavam a purificação da população via escrutínio, isolamento e, mesmo, exclusão dos doentes para longe dos que estão “limpos”. Contudo, por parte destas instituições nunca foram feitos, aquando da explosão da epidemia, apelos à educação ou financiamento de campanhas de consciencialização acerca do VIH/SIDA. Pois, a “educação sobre o modo de evitar a SIDA implica um reconhecimento, e portanto a tolerância, da inextinguível variedade de expressões do sentimento sexual.”³⁷ Pediu-se à medicina que cumprisse o papel social que tinha tido no passado – o de assepsia. Um papel que cumpre até hoje, a vários níveis.

sim e sempre, em comportamentos sexuais e não sobre um critério arbitrário que não tem qualquer fundamentação científica ou clínica.

³⁴ Operada pela comunidade médica, mas também pelo poder governamental e pelas instituições religiosas.

³⁵ Susan Sontag – *A Doença como Metáfora, A Sida e as Suas Metáforas*...p. 159.

³⁶ Susan Sontag – *A Doença como Metáfora, A Sida e as Suas Metáforas*...p. 158.

³⁷ Susan Sontag – *A Doença como Metáfora, A Sida e as Suas Metáforas*...p. 169.

Com efeito, as ciências normalizadoras mantêm sob a sua alçada o amor e os desejos. Sim, a homossexualidade foi despatologizada, sendo retirada do DSM³⁸ II (Manual de Diagnóstico e Estatístico de Doenças Mentais, 2ª edição) da Associação Psiquiátrica Americana em 1973, depois de uma luta exaustiva por parte dos activistas LGBT+ e de vários anos de abusos sofridos por causa desse anterior estatuto; mas os prazeres dissidentes continuam a ser alvo do escrutínio médico, é o caso de parafilias como o sadismo, o masoquismo, o voyeurismo, o fetichismo, e outras. Ademais, a distinção conceptual entre sexualidades que são doença mental e sexualidades que constituem apenas variações da preferência ou do objecto de desejo (mesmo que a sua prática seja ilegal), é inerentemente ambígua e problemática, assim como a própria noção de transtorno parafilico, o que abre a porta a graves abusos conceptuais com fins de controlo social. E se falamos desse tipo de fim então, na longa história da patologização das condutas e identidades, o sentido da invasão das identidades trans³⁹ pelo dispositivo médico-legal parece ser, dentro de uma considerável gama de falhas oportunistas interiores ao mesmo, um exercício com as mais sérias consequências a vários níveis, principalmente para as pessoas em questão. A lógica simplista e os critérios moralizadores que fundam o diagnóstico de doença mental de tais pessoas, assim o são porque se encontram alicerçados, fundamentalmente, na “continuidade causal entre sexo-género-desejo,”⁴⁰ portanto, numa construção sócio-político-cultural.

A patologização das identidades trans é, em primeiro lugar, um exemplo actual dessa besta que é o exercício de autoridade médica, desprovido de validade científica e repleto de abusos sistemáticos, pois a transexualidade e o transgenderismo são consequência de um problema que não está no sujeito trans mas que lhe é, essencialmente, exterior: são as normas de género que geram os conflitos identitários com essas mesmas normas⁴¹; em segundo lugar, prova constitutiva de uma geometria centralizante a intentar um Corpo cêntrico.

³⁸ Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – catalogação de diagnóstico de doenças psiquiátricas usado por especialistas, em graus diferentes por todo o mundo, com fins de pesquisa e tratamento.

³⁹ Transexuais, transgénero, entre outras.

⁴⁰ Berenice Bento – *Corpos e Próteses: dos Limites Discursivos do Dimorfismo*.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf [consulta: 20 Agosto 2011, 19h]

⁴¹ Berenice Bento – *Corpos e Próteses: dos Limites Discursivos do Dimorfismo*.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf [consulta: 20 Agosto 2011, 19h]

3. A polaridade masculino/feminino enquanto estatuto basilar para a construção da sociedade. O transgenderismo como subversão do binarismo

No segundo trimestre de gestação, quando (geralmente) a pessoa grávida descobre através de uma ecografia qual será o sexo do seu bebé, é iniciada uma outra gestação que diz respeito à cartografia da existência futura do feto, maioritariamente condicionada e concebida a partir de tal informação – ponto de referência que transporta o organismo para o campo do real, inscrevendo-o na espécie Humanidade. Pénis ou vagina: conforme a categoria a que o feto pertence, explicitada na observação da sua genitália, é prognosticada a vida do mesmo. Categoria porque, como veremos, não se tem pénis nem se tem vagina, pertence-se a um grupo ou a outro e cada um destes constitui um pólo absolutamente diferenciado do outro.

Desta forma, quando o bebé nasce, ele “não é um corpo, uma natureza, um conjunto de células, mas sim um corpo generificado, cirurgiado no sentido em que já há uma cultura de expectativas por aquele corpo (...).”⁴² Estas expectativas, variáveis no tempo/espço, são materializadas em cores, objectos, peças de roupa, brinquedos e brincadeiras: se o bebé, por exemplo, é menina, vai usar cor-de-rosa, vai ter um conjunto de imperativos apontando como se deve comportar.⁴³ O sexo define o género que define a sexualidade, ou seja, se o sujeito nasce com um pénis então é homem, logo, masculino, encontrando o seu sentido na vivência sexual com uma mulher; se “por oposição” nasce com uma vagina então é mulher, logo, feminina, encontrando o seu sentido na vivência sexual com um homem. A descrita dicotomia serve para delinear os papéis sociais do *homem* e da *mulher* cultivando a sua complementaridade que encontra eco na heterossexualidade – inserida nos corpos via acção/investimento dos códigos constitutivos do biopoder, logo, compulsiva. Tal dicotomia é talvez a mais importante e decerto a mais generalizada ficção sócio-cultural arquitectada com o objectivo de determinar corpos e otimizar os seus índices de eficiência (notando que a cultura é um refinado instrumento do poder cujas “leis” se estendem a outros

⁴² Berenice Bento – *Transexualidade*, entrevista conduzida por IHU On-Line.

http://www.direitoshumanos.etc.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9811:transexualidade&catid=22:direitos-sexuais&Itemid=171 [consulta: 19 Outubro 2011, 9h]

⁴³ Berenice Bento – *Transexualidade*, entrevista conduzida por IHU On-Line.

http://www.direitoshumanos.etc.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9811:transexualidade&catid=22:direitos-sexuais&Itemid=171 [consulta: 19 Outubro 2011, 10h]

domínios, por exemplo, o médico-psicológico, como já vimos); em concordância com grande parte das ficções do tipo (sócio-cultural), também esta neutraliza as argumentações concernentes por ser estabelecida enquanto natureza, adquirindo assim um estatuto de dogma. Isto significa o seu recurso ideológico, irrestrito e continuado, de modo a prescrever/preservar uma ordem social que, por sua vez e a benefício próprio, é eleita guardiã do mesmo *dogma*.

A estrutura da sociedade – inclusive várias outras polaridades e diferenciações nela existentes – é organizada a partir do eixo masculino/feminino, sendo incontornável referir aquilo que ressalta quando examinada a história da configuração do mesmo. Durante milhares de anos predominou e foi fomentada a ideia de que as mulheres tinham o mesmo órgão genital que os homens mas invertido, isto é, tinham um pénis interno. Esta crença significava que a mulher era uma cópia defectiva do homem, sendo que o homem era a norma e a mulher não existia senão em relação com ele⁴⁴, o que revela um dos interesses fundamentais da divisão binária dos géneros: a projecção da hegemonia masculina (mantida actualmente sob formatos diferentes). Com efeito, é esta divisão binária que constitui um, senão o mais persistente, firme, antigo, transversal e inquebrável estatuto da humanidade.

Enquanto estatuto é, então, justificado através da acepção ontológica do género que o faz equivaler a sexo devido, precisamente, a essa qualidade partilhada (que na verdade não o é). Entre género e sexo, só o último é uma determinação biológica; o primeiro é construído sobre as diferenças anatómicas inatas como o padrão que concebe/gera a vida segundo o que se supõe ajustado e natural a essas diferenças. Um padrão que engloba códigos de conduta, práticas, rotinas, direitos, deveres, expectativas, estímulos e interdições de ordem sexual, emocional, social e política. Mas, o facto é que o género não existe numa estrutura corpórea *per se*.⁴⁵ Sem uma etiologia orgânica directa, género são os discursos de verdade “formulados a partir de uma realidade corpórea marcada pela diferença”⁴⁶, daí oficialmente só existirem corpos-homens e corpos-mulheres.

⁴⁴ José Miguel G. Cortés – “Acerca de la construcción social del sexo y del género”, in David Pérez (ed.) – *La Certeza Vulnerable, cuerpo e fotografía en el siglo XXI*. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili, 2004, p. 66.

⁴⁵ Berenice Bento – *Transexualidade*, entrevista conduzida por IHU On-Line.
http://www.direitoshumanos.etc.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9811:transexualidade&catid=22:direitos-sexuais&Itemid=171 [consulta: 20 Outubro 2011, 8h]

⁴⁶ Berenice Bento – *Corpos e Próteses: dos Limites Discursivos do Dimorfismo*.
http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf [consulta: 20 Outubro 2011, 8h]

Determinado que o gênero qualifica o indivíduo para a vida em sociedade, é forçoso referir a disparidade das consequências sócio-políticas anexas à transferência de características ou condutas assinadas socialmente como pertencendo a um gênero ou a outro, conforme se manifestem num sexo ou no outro. Parece ser transversal a maior aceitabilidade dessa deslocação quando ela acontece nas pessoas do *sexo feminino*, do que quando acontece nas do *sexo masculino*: é menos (ou nada) reprimida a menina que joga futebol do que o menino que brinca com bonecas; nestes termos, também é admissível uma mulher ter atitudes/posturas identificadas como masculinas (desde que supérfluas, no sentido de não constituírem uma ameaça à proficuidade do seu corpo), ou apresentar características *próprias* do *sexo oposto*⁴⁷ como usar bigode ou vestir *roupa masculina* (seja lá o que isso for), mas se a dinâmica se inverte, isto é, se um homem aparece maquiado ou usando saia e saltos altos disparam as condenações, a situação é deveras problemática porque se está a identificar o seu gênero, então desnaturalizado, com o sexo que lhe é hierarquicamente inferior, destituindo-se de tal corpo a masculinidade que seria a condição necessária à sua superioridade social. A fractura de um momento na tríade sexo-gênero-sexualidade significa não apenas o fim dessa unidade como a fragmentação integral de cada um dos seus elementos, pois se o primeiro explicita o segundo, o qual por sua vez explicita o terceiro, a quebra corresponde não só à criação de ambiguidade nesse momento da articulação, como à perda, devido à destituição de sentido, do ponto de referência precedente e, conforme o momento em questão, assim sucessivamente. Despedaçar a tríade é despedaçar as relações de poder que lhe estão associadas potenciando o tremor dos pilares da sociedade edificados sobre ela, mas é também excomungar da humanidade as identidades autorais, uma humanidade limitada a (e fundada sobre) duas categorias excludentes: o pênis e a vagina. Quanto a esta questão, e considerando que é a *lei* que produz corpos e não os corpos que se adaptam à *lei*, Judith Butler indaga “como essa materialização da norma na formação corporal cria um domínio de corpos desprezíveis, um campo de deformação, que, falhando qualificar-se como o inteiramente humano, fortifica essas normas regulatórias?”⁴⁸ Poderá a resistência – porque é amoral e se revela improfícua – à dominação essencial fortificar a necessidade da actividade da mesma, demonstrando a auto-evidência do estatuto? Butler continua, “é tão importante pensar acerca de como e a que nível os corpos são construídos como o é pensar

⁴⁷ Não são os sexos que são opostos, mas as construções de gênero sobre cada um dos sexos.

⁴⁸ Judith Butler – “Bodies That Matter”, 1993, in Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist’s Body*. Hong Kong, China: Phaidon, 2000, p. 264.

acerca de como e a que nível os corpos *não são* construídos e, mais, perguntar como os corpos que falham materializar-se fornecem o *exterior* necessário, se não o suporte necessário, para os corpos que, materializando a norma, se qualificam como corpos que importam.”⁴⁹

No entanto, este *exterior* não é mais do que um interior desfigurado/transfigurado, pois o corpo excluído é tanto um efeito do poder como, usando a expressão de Butler, o corpo que importa: é o produto dos limites discursivos (e não-discursivos) das tecnologias do poder. Prova disso mesmo é o transgênderismo, uma implicação directa do estatuto; ora, não existiria transgênderismo se não existisse binarismo de gênero (sendo este, ainda que impositivo, uma mera fantasia). Enquanto fenómeno social, a realidade trans revela essas falhas crónicas, que não são mais do que brechas conceptuais passíveis de serem reaproveitadas numa re-citação diferencial. Com efeito, para Berenice Bento, o transgênderismo traduz a possibilidade rizomática de se fissurar as normas de gênero⁵⁰, pois destabiliza os sistemas sógnicos que fixam o sexo a uma condição inexorável.

Porém, contendo o potencial subversivo derramado nessa cisão, seguem os discursos que primeiramente a geraram: o problema está no sujeito e não no estatuto porque esse é *natural* e *auto-evidente*, logo quem não é abrangido por ele sofre de qualquer perturbação. É nestes termos que a prática médica aborda a transexualidade (o transgênderismo é, raras vezes, contemplado), localizando exclusivamente no sujeito a fonte explicativa para a emergência do conflito identitário⁵¹ e, assim, conservando as normas de gênero. Classificada de doença mental na catalogação de diagnóstico DSM e na ICD⁵² (Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde) da Organização Mundial de Saúde, sob a categoria de disforia de gênero/ transtorno de identidade de gênero, a transexualidade é submetida aos imperativos de um discurso psicopatológico bem mais moralizador do que científico, já que, erigido com base na ficção oca que é a tríade sexo-gênero-sexualidade (oca porque ficção). Estabelecendo-se que a fonte do problema reside no sujeito, resta curá-lo. Após a avaliação de uma equipa multiprofissional constituída por psicólogo, psiquiatra, cirurgião plástico e assistente social, é averiguado se o sujeito

⁴⁹ Judith Butler – “Bodies That Matter”, 1993, in Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist’s Body*. Hong Kong, China: Phaidon, 2000, p. 264.

⁵⁰ Berenice Bento – *Corpos e Próteses: dos Limites Discursivos do Dimorfismo*.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf [consulta: 20 Outubro 2011, 23h]

⁵¹ Berenice Bento – *Dispositivo da transexualidade*.

<http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=2713> [consulta: 20 Outubro 2011, 23h]

⁵² International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems – padrão internacional de classificação de diagnóstico geral.

“transtornado” cumpre o conjunto de critérios que permite fazer o diagnóstico de transexualidade – não existe nenhum dado do exame objectivo ou meio auxiliar de diagnóstico patognomónicos de transexualidade. O primeiro passo é comprovar que o sujeito se encontra na plena posse das suas faculdades mentais, isto é, a disforia de género/transtorno de identidade de género implica que seja excluída patologia mental. Este critério de exclusão, apesar de fundamental, é extremamente castrador para todas as pessoas trans com doença psíquica concomitante, mas cuja transexualidade não se encontra na dependência desta, pois impossibilitada a construção do diagnóstico, é também impossibilitado o reconhecimento da sua identidade. Os outros critérios, em maior ou menor grau, constituem uma evocação das normas de género, já que a cura, com excepções raramente regulamentadas, compreende manter o dimorfismo *natural* dos géneros e, portanto, os tratamentos cirúrgicos e hormonais, em princípio, só podem objectivar um dos dois modelos: transformar o homem em mulher ou o oposto. O “doente” que expressa outras intenções, nomeadamente manter os caracteres sexuais primários, é quase sempre excluído do processo (em Portugal, sempre) já que não cumpre os critérios necessários para caber na definição, regra geral estreita, de transexualidade. Embora, evidentemente, existam indivíduos que desejam adaptar o seu sexo à sua identidade psicossocial para assim adoptar os papéis de género socialmente associados ao sexo-alvo, deliberadamente reproduzindo as normas de género, muitos outros não encontram sentidos identitários pertencendo a um ou a outro pólo do estatuto, nem tão-pouco pretendem limitar a masculinidade ou a feminilidade a constituições biológicas.⁵³ Estes deparar-se-ão com vários e pesados obstáculos no acesso aos serviços de que necessitam pois, nomeadamente em Portugal, os especialistas não concebem ambiguidades, frequentemente cultivando a unidade fictícia entre corpo, género e sexualidade. Ou seja, a construção pessoal de um género que flutue entre os pólos é inconcebível para o saber médico. Uma pessoa XY que queira uma mamoplastia de aumento e que, não desejando mais nenhuma cirurgia ou tratamento, continue a auto-designar-se homem; uma pessoa XX que necessite tratamento hormonal para obter uma aparência *masculinizada* mas que queira, simultaneamente, manter os seus órgãos genitais de origem: este tipo de procedimentos tão essenciais ao reconhecimento psicossocial do indivíduo quanto a, corriqueiramente designada, “mudança de sexo”, não são contemplados enquanto tal pela óptica médica, pois as identidades então materializadas são ininteligíveis já que escapam à lei binómica do

⁵³ Daí a preferência, ao longo do texto, pelo termo transgenderismo em “detrimento” de transexualidade, sendo que, o último, é usado apenas enquanto termo médico.

género, logo insustentáveis em sociedade. Dimensão integrante da assepsia social anexa ao acto médico, está a assepsia dos géneros a assegurar a continuidade de uma fantasia, reproduzida e revalidada a cada enunciado clínico, portanto, uma mulher com pénis é um corpo deficiente, inumano, já que não se inscreve em nenhuma das categorias possíveis de Humanidade. Re-humanizar significa erradicar cirurgicamente a dissidência. Daí que, dentro destes sistemas, muitas pessoas trans recorram à mentira diante do poder médico, tentando ajustar-se a uma visão “tolerável” da transexualidade de modo a obter o direito à participação do Estado (do SNS, em Portugal) que de outra forma lhes seria negado, para então, se durante o processo – nunca iniciado sem essa mentira – não sucumbirem às reiteraões dos especialistas, escolherem (nomeadamente e caso possível) “desistir” e poderem ser mulheres com pénis e não mulheres com vagina. Com efeito, as terapias especializadas lidam menos com “problemas” de identidade do que de identificação normativa com as ficções sócio-culturais, demasiadas vezes as *ficções clínicas* dos especialistas (e o facto de não existirem *guidelines* nacionais para o diagnóstico e o tratamento da transexualidade potencializa isso mesmo). Aquando da polémica gerada em torno da questão da esterilização forçada de transexuais masculinos, uma proposta⁵⁴ da parte de alguns elementos da bancada do PSD como reacção aos casos de procriação de transexuais masculinos em países estrangeiros⁵⁵, o cirurgião plástico Dr. João Décio Ferreira, especialista na área da transexualidade, afirmou que “pelos preceitos internacionais, o facto de estas pessoas quererem engravidar exclui-as imediatamente do diagnóstico de transexualidade”⁵⁶, e acrescentou que “um transexual, com o diagnóstico clínico correctamente feito, o que mais quer na vida é adaptar o sexo do seu corpo ao género do seu cérebro e isso implica uma esterilização.”⁵⁷ Os preceitos internacionais que refere são os estabelecidos pela WPATH⁵⁸ cujo objectivo capital (disponibilizado online na página oficial) é “fornecer orientação clínica a profissionais de saúde para auxiliar transexuais, transgéneros e pessoas de género *não-conformante* com vias seguras e eficazes para alcançar conforto pessoal

⁵⁴ Decorrente da promulgação da Lei de Identidade de Género em Portugal, que entrou em vigor a 22 de Março do actual ano de 2011.

⁵⁵ Cujo exemplo emblemático é Thomas Beatie, transexual masculino com identidade reconhecida legalmente, que optou por manter os órgãos reprodutores e genitais de origem e que, desde 2008, já deu à luz três filhos.

⁵⁶ João Décio Ferreira, in Jornal de Notícias.

http://www.jn.pt/PaginalInicial/Nacional/Interior.aspx?content_id=1676108&page=-1 [consulta: 22 Outubro 2011, 7h]

⁵⁷ João Décio Ferreira, in Jornal de Notícias.

http://www.jn.pt/PaginalInicial/Nacional/Interior.aspx?content_id=1676108&page=-1 [consulta: 22 Outubro 2011, 7h]

⁵⁸ World Professional Association for Transgender Health's Standards of Care.

duradouro com os seus *eus* generificados, a fim de maximizar a sua saúde geral, bem-estar psicológico e auto-realização.”⁵⁹ Portanto, temos um clínico consagradíssimo a nível nacional no que respeita a intervenção médica na transexualidade, que assume uma postura e conduta absolutamente contrária aos padrões da WPATH e que, apesar disso, os cita. Quanto à gravidez masculina e aos indivíduos entre sexos, o Dr. João Décio Ferreira diz ainda, “nunca poderiam ser diagnosticados de transexuais, por uma razão simples: o transexual rejeita completamente o corpo com que nasceu.”⁶⁰ Ora, um homem que engravida voluntariamente nunca pode ser um homem porque o desejo de engravidar é coisa de mulher. Um transexual verdadeiro – expressão remanescente dos ideais fundadores de homem verdadeiro e mulher verdadeira, também usada pelo Dr. João Décio Ferreira⁶¹ – não o pode ser se continua a reproduzir no seu corpo o género do seu sexo biológico: em cada definição, as normas de género operando os discursos e fornecendo as bases para a produção dos relatórios com o parecer final/diagnóstico⁶². Definições, como as mencionadas, que partem da assumpção de que todos os indivíduos com a identidade de género não condizente com o sexo biológico sentem repulsa da sua genitália e que, por conseguinte, abordam o desejo de fazer a cirurgia de transgenitalização não como uma urgência resultante da transexualidade, mas como uma condição para o seu diagnóstico.

A patologização das identidades trans é uma barbaridade epistemológica, pois decorre da cientificização de mistificações ideológicas: faz equivaler uma ficção sócio-político-cultural a critérios de diagnóstico clínicos, assim entendendo como doença mental uma desadequação a uma norma, ou seu contra-efeito, que se traduz numa determinação, entre outras, de género. Patologizar envolve condenar os corpos “disfuncionais” e as identidades “transtornadas” à condição, frequentemente humilhante, de simples alvo terapêutico ao qual não é reconhecida autonomia. Tal menorização é particularmente arrasadora no que toca a obrigatoriedade de acompanhamento psiquiátrico destes indivíduos que chega a prolongar-se por largos anos.

⁵⁹ World Professional Association for Transgender Health's Standards of Care.

http://www.wpath.org/publications_standards.cfm [consulta: 22 Outubro 2011, 7h]

⁶⁰ João Décio Ferreira, in Jornal de Notícias.

http://www.jn.pt/PaginalInicial/Nacional/Interior.aspx?content_id=1676108&page=-1 [consulta: 22 Outubro 2011, 8h]

⁶¹ João Décio Ferreira – *Desmedicalização da Transexualidade*. <http://www.joaodecioferreira.com/cirurgia-dos-transexuais/a-transexualidade/79-desmedicalizacao-da-transexualidade.html> [consulta: 23 Outubro 2011, 13h]

⁶² Berenice Bento – *Dispositivo da transexualidade*.

<http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=2713> [consulta: 23 Outubro 2011, 13h]

Propor e discutir a despatologização das identidades trans implicaria uma abordagem, além da apresentada, estritamente médico-jurídica da transexualidade e do transgênderismo; implicaria ainda, a sugestão de alternativas que, efectivamente, existem, para que as pessoas trans não perdessem um direito inalienável que é o da participação do Estado nos tratamentos médicos adequados à sua situação, pois despatologizar não é desmedicalizar, pelo contrário, pode até coincidir com o alargamento do apoio existente. Após estas ressalvas, uma questão deve ser apontada: a despatologização é um assunto que gera controvérsia porque tal exercício significaria o reconhecimento da capacidade de auto-determinação de sujeitos cuja simples existência constitui uma ameaça à organização social; “despatologizar as identidades significa desnaturalizá-las”⁶³ e desnaturalizá-las é deitar por terra o estatuto fundador da humanidade.

⁶³ Berenice Bento – *Dispositivo da transexualidade*.

<http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=2713> [consulta: 23 Outubro 2011, 17h]

4. O corpo – alvo do poder. O corpo – ilha de resistência

Além de referente, o corpo constitui parte integrante do conceito de si (o *eu* somático) de cada sujeito, sendo a barreira intransponível na interação com o outro. Edmund Husserl expõe de forma brilhante que “entre os corpos desta natureza que está reduzido *àquilo que me pertence*, eu descubro o meu próprio corpo. É distinguível de todos os outros corpos apenas por causa de um pormenor singular: é o único corpo que não é simplesmente um corpo, mas também *o meu corpo*.”⁶⁴ Lá estão inscritas marcas (de nascença ou não) que particularizam os indivíduos, a própria noção de corpo esta vinculada à beleza, à saúde e, portanto, este funciona como superfície de categorização social, basta analisar as manifestações fantasistas associadas à mulher que faz *topless* na praia ou, por oposição, a mecânica estigmatizante face ao corpo deformado/incapacitado.

É a partir do eixo dicotômico privado/público⁶⁵ intrínseco ao conceito de corpo, que melhor são descritas as especificidades relativas ao espaço pessoal de um sujeito no meio social, a interferência da presença do outro no seu próprio comportamento e a existência de diferentes tipos de distância – íntima, pessoal, pública – geralmente aculturadas, nas relações interpessoais.

Efectivamente, o corpo pode ser definido como a única propriedade que realmente pertence ao ser humano, pois é nele que cada “alma” individual habita de acordo com as leis da sua fisiologia e anatomia sendo estas, numa primeira análise, as duas dimensões que o constituem e gerem, pelo que corpo é sempre identidade, ou pelo menos, um arquivo da identidade. Contudo, disfarçada de natureza, a cultura invade a história do corpo, disciplinado, castigado, sujeito e sujeitado, que se produz em contextos institucionais e não é meramente nascido.⁶⁶

A maculação do corpo pela cultura compreende um processo de desindividualização e reconstrução de uma individualidade condicionada, os mecanismos que incita e que re-cita, tecnologias de produção da verdade, têm efeitos protéticos: fazem corpos.⁶⁷ Seguindo esta lógica, “a história do

⁶⁴ Edmund Husserl citado por Lea Vergine – *Body Art and Performance (The Body as Language)*...p. 19.

⁶⁵ Em torno do qual se debruçam as investigações da proxémia.

⁶⁶ Maureen P. Sherlock – “El doble de cuerpo”, in David Pérez (ed.) – *La Certeza Vulnerable, cuerpo e fotografia en el siglo XXI*... p. 85.

⁶⁷ Beatriz Preciado – “Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual”, 2002, in Berenice Bento – *As tecnologias que fazem os géneros*, VIII Congresso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Género, 2010. http://www.ppgte.ct.utfpr.edu.br/eventos/cictg/conteudo_cd/E8_As_Tecnologias_que_Fazem_os_G%C3%AAneros.s.pdf [consulta: 15 Setembro 2011, 19h]

corpo não pode ser separada ou deslocada dos dispositivos de construção de um bio-poder⁶⁸: o corpo é um complexo bio-psico-sociológico, programado pelo poder que o penetrou e que nele se encontra exposto⁶⁹. Desta forma, toda a espécie de acção política de emancipação enquanto resposta a este poder é, nada mais nada menos, do que a conversão do alvo (o corpo) em ponto de resistência: “porque o corpo está na fronteira entre biologia e sociedade, entre instintos e discurso, entre o sexual e a sua categorização em termos de poder, biografia e história, é o lugar *par excellence* para transgredir as restrições de sentido (...).”⁷⁰

As reivindicações de direito que rebentaram no século XX, particularmente na década de 60, com os estudos e políticas feministas e os movimentos de protesto das minorias sexuais e raciais, almejam o reconhecimento legal das suas identidades igualado ao de todos os outros cidadãos, as mesmas protecções e privilégios garantidas às outras camadas sociais. Cada um dos sujeitos activistas encarna no seu próprio corpo um discurso político que é muito mais do que um discurso de direito, embora formulado através de afirmações de direito, pois o que é reivindicado e objectivado é a vida⁷¹, “o *direito* à vida, ao corpo, à saúde, à felicidade, à satisfação das necessidades, o *direito*, acima de todas as opressões ou alienações, de encontrar o que se é e tudo o que se pode ser, esse *direito* (...) foi a réplica política a todos esses novos procedimentos de poder (...).”⁷²

Operar a mudança de dentro para fora implica radicalizar a desnaturalização das identidades e, consequentemente, destabilizar a ordem política que configura e automatiza os corpos. O que, em especial, os activistas LGBTQ+ e as/os feministas vêm demonstrar é que as subjectividades e, sobretudo, a sexualidade e a identidade de género, não evidenciam qualquer correspondência real com o corpo (não são uma determinação natural).

É seguindo esta lógica que os próprios “movimentos ditos de *libertação sexual* devem ser compreendidos, como movimentos de afirmação *a partir* da sexualidade”⁷³, que distendem ao seu limite o dispositivo da sexualidade no interior do qual todos estamos presos, ao mesmo tempo que se deslocam em relação a ele, se livram dele e o ultrapassam.⁷⁴ No caso do activismo feminista é

⁶⁸ Berenice Bento – *Corpos e Próteses: dos Limites Discursivos do Dimorfismo*.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf [consulta: 15 Setembro 2011, 20h]

⁶⁹ Michel Foucault – *Microfísica do Poder...* p. 83.

⁷⁰ Nelly Richard – “The Rhetoric of the Body”, 1986, in Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist’s Body...* p. 244.

⁷¹ Michel Foucault – *Microfísica do Poder...* p. 136.

⁷² *idib:ibidem*

⁷³ Michel Foucault – *Microfísica do Poder...* p. 130.

⁷⁴ *idib:ibidem*

precisamente isto que acontece: o interesse está, no fundo, afastado da reivindicação da especificidade da sexualidade e dos direitos a ela referentes, mas encontra-se no facto de se tomar o discurso formulado no dispositivo da sexualidade, ou seja, partir dessa tal reivindicação para chegar a um deslocamento em relação à centralização sexual do problema, para reivindicar formas de existência, de cultura, de linguagem, de discurso. Partir da sexualidade para ir em direcção a outras afirmações.⁷⁵

Reverte-se o jogo que torna o pessoal em político para se tornar o político em pessoal, assim, na medida em que todo o poder alveja e age no corpo, toda a transgressão é corporal. As codificações político-culturais, operando no inconsciente social colectivo cravam efeitos substancializantes, neste sentido é possível afirmar que o corpo é norma e, se assim o é, também pode ser dispositivo de subversão. Daí que para Foucault, “(...)lá onde há poder há resistência (...)”⁷⁶

⁷⁵ Michel Foucault – *Microfísica do Poder...*p. 131, 156.

⁷⁶ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...*p. 91.

P A R T E II

Arte, Corpo e Ética

1. Arte e corpo na 2ª Metade do Século XX. O Accionismo Vienense

A partir da invenção da fotografia no século XIX constitui-se um leque de possibilidades exploradas nas artes plásticas como é o caso da pintura impressionista. Desprendida da sua função, das grilhetas académicas e da sua relação tradicional com a realidade, a pintura da segunda metade do século XIX participa na reforma da representação espaço/tempo, já não mais limitada à tradução fiel da natureza. Esta é a primeira ruptura e é também a plataforma que permite visionar ao longe a revolução artística operada pelas vanguardas do início do século XX.

A modernização sonhada no fim do século XIX começa por se materializar a vários níveis, desde os desenvolvimentos científico-tecnológicos (o aparecimento do automóvel e do telefone como símbolos civilizacionais; as possibilidades trazidas pela viagem de avião, as facilidades proporcionadas pelos electrodomésticos, os progressos da medicina, a invenção do cinema), até à conquista de alguns direitos por parte da mulher e a alteração da sua condição em sociedade. Outras forças, porém, controlaram em larga medida os eventos na Europa e nos Estados Unidos da América, seja a fundação do Partido Nacional Socialista alemão em 1919 e do Partido Nacional Fascista italiano em 1921, embriões das doutrinas políticas totalitárias nazismo e fascismo, respectivamente. A depressão económica dos EUA nos finais dos anos 20 inflama, na Europa, vários conflitos ideológicos; os confrontos e reflexos da I Guerra Mundial e a que se seguirá, a II Grande Guerra, serão devastadores.

A ideia de cisão modernista adquire uma nova dimensão, sendo eleita como palavra de ordem a Ruptura. Abandonando por completo o paradigma artístico assente na mimesis, renunciando ao serviço do Estado e à religião, relacionando-se com vários domínios do saber (filosofia, semiologia, psicologia), a narrativa da arte moderna é o incessante questionamento da sua identidade, do seu devir. Nas diversas correntes de vanguarda (Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Suprematismo, Construtivismo, Neoplasticismo) mantém-se transversalmente a atitude niilista (não necessariamente pessimista), militante e subversiva. De atribuir, porém, especial atenção ao Dadaísmo (c.1916, Zurique, Suíça) cujos conceitos de anti-arte e *non-sense* se associam à corrosão

dos padrões culturais e estéticos estabelecidos, constituindo metaforicamente, uma reacção artística / an-artística⁷⁷ à civilização geradora da I Guerra Mundial, à sociedade burguesa que firma a noção de história e de cultura. A desconstrução aqui proposta dirige-se à realidade artística claro, mas também à realidade sócio-política: num mundo febril e caótico (dominado pela Guerra), a insistência na gratuidade e no absurdo, aliada ao cepticismo absoluto, tem uma qualidade simbólica que passa por espelhar essa mesma realidade.

Embora associado ao Dadaísmo, Marcel Duchamp ultrapassa todas as vanguardas constituindo-se o símbolo, por excelência, da arte moderna, inspirando toda a arte pós-moderna. Até então, a distinção entre um objecto artístico e um objecto não-artístico era feita através de critérios de ordem visual apresentados sob a forma de definição propondo um conjunto de condições necessárias e suficientes a estar, inevitavelmente, presentes quer do ponto de vista estilístico-formal quer técnico, para que determinada coisa fosse considerada obra de arte. Esta distinção encontrar-se-ia nas qualidades intrínsecas à obra. Quando Duchamp apresenta *A Fonte* em 1917 (apesar de este não ser o seu primeiro *readymade*) é revelada a impossibilidade de construir uma classificação da arte através de um conjunto de valores explicativos e é feita uma deslocação: as propriedades visíveis/físicas do objecto deixam de ser, por si só e em exclusivo, os autenticadores artísticos sendo que, no movimento de descontextualização, o autor imprime na forma a sua atitude, permitindo que o objecto seja considerado arte a partir do conceito que o produz. Personificando o clímax ideológico vanguardista, a obra duchampiana antecipa as transformações pós-modernas, sobretudo no que concerne a libertação da arte do seu referente formal, e a consequente destituição do carácter predominantemente retiniano da arte em favor da identidade conceptual, implicando a legitimação da obra como processo mental.

O procedimento apropriativo inaugurado com os *readymades* introduz ainda problemáticas como a autenticidade e a autoria, a repetição e a seriação. No entanto, a aniquilação da sacralidade artística está associada não apenas a este facto como também à destituição do imediatismo que caracterizava a recepção por parte do espectador. Este, para todos os efeitos, adquire um estatuto essencial à obra: a inversão do objecto implica que qualquer pessoa que o use pela sua função original de urinol saia com os pés molhados na sua própria urina e, neste sentido, o espectador é

⁷⁷ Expressão criada por Marcel Duchamp. António Rodrigues (posfácio) in Marcel Duchamp – *Engenheiro do Tempo Perdido* – entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 1990, p. 197.

que é a fonte pois derrama o líquido que a ele regressa⁷⁸ (de clarificar, contudo, que isto não é uma tentativa por parte do artista de comunicar com o público).

Ao mesmo tempo que os critérios regularizadores da avaliação/apreciação crítica das obras e a unidireccionalidade das vias de investigação artística tidas como legítimas foram questionados, a intencionalidade do artista é reconhecida como o termo de aferição crítica da qualidade da sua criação, deslocando-se para a obra os instrumentos conceptuais necessários ao exercício da sua recepção e reflexão.

Em Duchamp tanto é identificável a origem dos movimentos conceptuais pós-modernos, como aliás não haveria pós-modernismo sem a sua existência, sendo que referir o seu legado é uma necessidade histórica para analisar toda arte contemporânea.

Produto da revelação duchampiana de que a reflexão filosófica é uma realidade interior à obra de arte, a prática artística da 2ª metade do séc. XX assegura-se de operar, em definitivo, uma disjunção fundamental: a realidade das artes visuais é sobretudo de ordem conceptual, decretada a possibilidade de qualquer coisa adquirir identidade artística quando trespassada pela teoria da arte. Entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 60, diversos artistas inauguram uma prática de apropriação do corpo humano: Ben Vautier e Gilbert & George apresentam-se como esculturas vivas; Piero Manzoni assina pessoas e emite certificados de autenticidade que garantem aos seus portadores *status* de obras de arte ambulantes; Yves Klein, que já se referia às suas modelos como pincéis vivos, declara que a missão do artista é realizar uma única obra: ele próprio, constantemente.

Seguramente, a ideia de que a arte reside no artista *em pessoa* e não necessariamente em algum objecto que produza⁷⁹, é essencial no processo de importação para o mundo da arte do corpo humano em si e não sob a forma de representação. De facto, a ideia de artista-corpo-acção enquanto arte é já insinuada em Jackson Pollock cuja contribuição se relaciona não à qualidade, mas ao carácter essencialmente cénico da sua obra. A técnica de Pollock – *action painting* – constituía, por si só, uma espécie de arte corporal exigindo que a tela fosse colocada sobre o chão e que sobre ela o pintor se movimentasse vigorosamente, estendendo ao corpo inteiro o gesto

⁷⁸ Silveiras – *Onde está a fonte?* <http://www.100cabecas.blogspot.com/2007/04/onde-est-fonte.html> [consulta: 15 Setembro 2011, 21h]

⁷⁹ Priscilla Ramos da Silva – *O Ataque ao Corpo na Body Art*. Tese de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Brasil, s/d. <http://pt.scribd.com/doc/8665323/O-Ataque-Ao-Corpo-Na-Body-Art-> [consulta: 15 Setembro 2011, 21h]

pictórico antes restrito à mão⁸⁰. Demonstrando a fisicalidade do acto criativo, as fotografias de Pollock na execução tornaram-se tão ou mais célebres do que as próprias pinturas e, com efeito, a ontologia de cada obra tem mais a ver com este acto do que com a imagem dele resultante.

Da tentativa de aproximação entre arte e vida e da resistência aos paradigmas da estética tradicional às limitações impostas pela exposição em espaços como museus e galerias, surge o termo *Happening*, uma contestação intelectual face à escravidão manual do artista enquanto tal e enquanto produção de uma mercadoria, a obra. A palavra *Happening*, como categoria artística, é usada pela primeira vez por Allan Kaprow aquando da apresentação de *18 Happenings in 6 parts* na Reuben Gallery em Nova Iorque.

Conectando uma variedade de práticas artísticas num evento espaço-temporal, é introduzida a noção de efemeridade e de não-comercialização da obra de arte. Fruto de um percurso evolutivo, desde a *action painting* de Pollock até à obra experimental de John Cage, o *Happening* é gerado na acção, flexível, sem mediações e, portanto, irreproduzível. Em 1969, Wolf Vostell declara: “(...) *Happenings* não são exercícios e não são espectáculos culturais/ *Happenings* apagam a diferença entre arte e modos de ser.”⁸¹ O poder revolucionário da dimensão estético-existencial do *Happening* impõe uma subversão absoluta dos protocolos artísticos resultando numa irreversível contaminação da arte pelo corpo e do corpo pela arte⁸².

Neste sentido, diversos artistas assumem o seu corpo, vida e identidade como projecto artístico, ou seja, o conteúdo das suas obras é a sua pessoa. “Houve uma deslocação da obra dita aurática para o artista aurático. (...) a dessacralização da arte culminou na fetichização e histerização do artista.”⁸³

Vinculada a esta concepção surge a ideia de *work in progress* – radicalmente fomentada pelo colectivo artístico Fluxus – isto é, a obra enquanto complexo aberto não só à reflexão como no sentido literal, tal qual a vida.

⁸⁰ Priscilla Ramos da Silva – *O Ataque ao Corpo na Body Art*. Tese de mestrado apresentada no Instituto de Artes da UNICAMP, Brasil, s/d. <http://pt.scribd.com/doc/8665323/O-Ataque-Ao-Corpo-Na-Body-Art-> [consulta: 15 Setembro 2011, 21h]

⁸¹ Wolf Vostell – “*Happenings*”, 1969, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975*. Barcelona, Espanha: Polígrafa, 2004, p. 506.

⁸² É necessário esclarecer que a *Body Art* enquanto subproduto da Arte Conceptual não objectiva retratar ou ser feita no corpo. Sem as intenções estéticas exploradas em campos como a dança, *Body Art* é o corpo, o que com ele se faz e não o que se faz nele ou através dele.

⁸³ Birgit Pelzer – “Desaparece, Objecto! A Revolução Inatingível”, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975...p. 77*.

Princípio da criação artística contemporânea, é justamente a vida que passa a ser também o seu fim⁸⁴. Em consonância com a atmosfera contestatária que irrompe nos anos 60, a prática artística é movida por um instinto revolucionário com existência própria cuja única directriz condu-lo a incidir nas forças sócio-políticas que esterilizam o prurido cerebral de cada um dos indivíduos. Encarnado nos seus corpos, este instinto transforma-os em lugar conceptual de confrontação e de reflexão com uma eloquência máxima. Manifestamente, os movimentos libertários da segunda metade do século XX foram e são, em larga medida, o motor da arte pós-moderna, assim como, inversamente, esta se constitui propulsor e porta-voz dos mesmos, mas o que parece ser de extrema relevância é, precisamente, o facto de os corpos performativos na arte contemporânea serem coextensivos com os corpos activistas destes movimentos⁸⁵ no sentido em que se diluem num mesmo gesto detentor das condições necessárias ao projecto de afirmação individual. Neste gesto sobressaem os rugidos feministas a transfigurar a própria dinâmica da arte que, até então, contribuía para o exercício de redução da mulher a uma inferioridade, supostamente, biologicamente determinada. De forma brilhante, em 1972 Valie Export salienta: “Se a realidade é uma construção social e os homens os seus engenheiros, estamos a lidar com uma realidade masculina.(...) Mudar as artes que o homem forçou sobre nós significa destruir as características da mulher criadas pelo homem.”⁸⁶ O combate à ordem sexista e patriarcal passa pelo afastamento feminino da sua imagem coisificada expressa durante séculos de arte, o afastamento de uma condição que empurra a mulher para as trincheiras do mundo da arte, mostrando-a digna de ser representada por génios artísticos mas inapta para ser ela própria um desses génios. Accionada num discurso que objectifica o corpo de todas as mulheres como uma provocação que justifica o desrespeito e a agressão, esta condição foi impressa nestes mesmos corpos e coube-lhes a eles desembaraçarem-se dela: “as artes podem ser de importância para a libertação feminina na medida em que delas derivemos significação – a nossa significação; esta faísca pode atear o processo da nossa auto-determinação.”⁸⁷ A transposição crítica para a arte do corpo da mulher, pela mulher, em especial, no contexto da *Body Art* dos anos 60 e 70, faz problematizar tudo o que a representação clássica e moderna da forma feminina acarreta,

⁸⁴ Concepção emancipadora da arte resultante de um processo evolutivo que parte do legado do Romantismo, filosoficamente sustentado no individualismo, no subjectivismo e no sentimentalismo exacerbado.

⁸⁵ Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist's Body...* p. 29.

⁸⁶ Valie Export – “Women's Art: A Manifesto”, 1972, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975...* p. 258, 259.

⁸⁷ idib: *ibidem*

comprometendo a todos os níveis a persistência da sua anterior condição pois, “a posição da arte no movimento de libertação feminina é a posição da mulher no movimento das artes.”⁸⁸ Distante das pautas tirânicas erguidas mediante valores axiomáticos estagnantes, o que esta afirmação denota é que, a partir deste momento, mais do que nunca, o corpo da mulher é uma provocação, mas uma provocação no sentido subversivo do termo.

A subversão artística, ou antes, inovação carregada de consequências⁸⁹, compreende vulgarmente o exercício de aniquilação do corpo individual como símbolo do corpo social, isto é, a irrupção do corpo do artista enquanto metáfora da irrupção do corpo colectivo. Nestes termos, a realização da obra envolve o abandono da comodidade estética própria do processo artístico de materialização do seu conteúdo semântico. Poder-se-á dizer que o que acontece é uma espécie de formulação da arte enquanto função natural do corpo, corpo este livre das mediações referentes ao acto artístico – formais como, por exemplo, a tela – e livre das mediações extrínsecas, ainda que este acto se refira às mesmas – sócio-culturais. A necessária distância face ao *establishment* não implica que a obra seja desprovida de uma forte componente política, pelo contrário, revela a sua essência confrontacional, implicando a rejeição total da realidade a que se refere para chegar à transvaloração e à catarse.

Centrado numa teologia física da libertação, o Accionismo Vienense (*Weiner Aktionismus*) – formado em 1962 pelos artistas Rudolf Schwarzkogler (Áustria, 1940 - 1969), Günter Brus (Áustria, 1938 -), Otto Mühl (Áustria, 1925 -) e Hermann Nitsch (Áustria, 1938 -), juntamente com os teóricos Oswald Wiener (Áustria, 1935 -) e Gerhard Rühm (Áustria, 1930 -) – ecoa os destroços de um choque frontal entre os corpos artísticos e a robustez do corpo erguido pelas forças dominantes.

Embora o conteúdo e natureza do trabalho de cada autor seja algo divergente, um aspecto é essencial por se manter transversalmente transparecendo em toda a obra produzida no âmbito do Accionismo: a urgência remanescente do Dadaísmo de desconstrução total da arte e, por transferência, da sociedade, com vista à edificação de uma outra, renascida das cinzas da anterior. Em 1963, Mühl assume: “Não consigo imaginar nada significativo onde nada é sacrificado, destruído, desmembrado, queimado, perfurado, atormentado, molestado, torturado, massacrado,

⁸⁸ Valie Export – “Women’s Art: A Manifesto”, 1972, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975...* p. 258, 259.

⁸⁹ Marcel Broodthaers – “A few commonplaces”, 1972, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975...* p. 196.

devorado, despedaçado, cortado, enforcado, esfaqueado, destruído ou aniquilado. Devemos lutar para destruir a humanidade, destruir a arte.”⁹⁰ A vibração emancipadora emanada desta ânsia de destruição pretendia-se que afectasse as próprias mudanças nas tácticas operadas pelos mecanismos do poder, em particular, a partir da década de 60. Relativamente a isto, Foucault ironiza: “Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que já não tem a forma de controlo - repressão, mas de controlo - estimulação: *Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado!*”⁹¹ Trata-se da permissão para expressar o corpo sexual mas apenas se tal acontecer no interior dos códigos delineados pelo poder. Neste sentido, “a própria repressão é recalcada.”⁹² O Accionismo escarnecia esta libertação controlada assim como, assumidamente, se constituía um programa de abominação da pátria (austríaca), de tudo o que de consagrado encerra, seja lei, história, propriedade, direitos, deveres.

Para a aniquilação de *Tudo* também o corpo “se fragmenta, se mutila, se apresenta ferido, profanado, em trânsito e no limite da morte. Deforma-se até à monstruosidade (...) para constituir-se como um campo metafórico onde se esvaziam os problemas, as tensões, os desejos, as fracturas e os abismos da intersecção entre o político, o religioso e o social.”⁹³ As acções (obras) que envolvem práticas de tortura e suplício físico têm, portanto, uma qualidade simbólica e semiótica que passa pela radicalização da crítica a possibilitar a criação de um profundo estado de desconforto psicológico e/ou físico no público. Depositava-se na acção a esperança de perturbar a percepção do indivíduo que a testemunha, rompendo os seus quadros mentais e, conseqüentemente, despertando um sentimento oposto ao espírito conformista: o pensamento distanciar-se-ia da mecanização e a capacidade crítica, eventualmente, ressurgiria. Neste sentido, o perigo a que os artistas se sujeitavam e que chegava a ameaçar as suas vidas é, na verdade, parte de um contexto artístico muito mais grandioso, é que o factor *risco* não constitui um fim em si mesmo pois, através dele é expresso algo que o ultrapassa.⁹⁴ Ora, assim como toda a prática artística onde o corpo é “usado” é política, toda a arte feita politicamente acarreta, por natureza,

⁹⁰ Otto Mühl in Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist's Body...* p. 94.

⁹¹ Michel Foucault – *Microfísica do Poder...* p. 83.

⁹² Herbert Marcuse – *Cultura e sociedade II*. São Paulo, Brasil: Paz e Terra, 1996, p. 106.

⁹³ Piedade Solans – “Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidade en el estética posmoderna”, in David Pérez (ed.) – *La Certeza Vulnerable, cuerpo e fotografia en el siglo XXI...*p. 291.

⁹⁴ Peter Weibl – “Artists's Statement”, 1978, in Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist's Body...*p. 219.

uma quota-parte de riscos e perigos para a sociedade, já que desafia propositadamente a sua disposição “oficial”.⁹⁵

A convicção de Schwarzkogler, Brus, Mühl e Nitsch de que a sua produção artística poderia provocar mudanças na conduta e postura do público – representativo da humanidade – face ao ambiente castrador rodeante, facultando uma revolução no panorama político e cultural geral, revela muito acerca do carácter messiânico da obra dos Accionistas, evidente no discurso de Nitsch: “Através da minha produção artística (forma de uma devoção viva) eu tomo o aparentemente negativo, o intragável, o perverso, o obsceno, a luxúria e a histeria vítima resultantes de eles sobre mim próprio para salvar a TI o poluído, descida desavergonhada ao extremo. Eu sou expressão da criação total. Eu dissolvi-me nela e identifiquei-me com ela. Toda a agonia e luxúria, misturadas num estado de intoxicação único, penetrarão em mim e consequentemente em TI.”⁹⁶

Cientes da força dos seus eventos artísticos na política, religião e em toda a situação que envolvesse relações sociais, era assumida por cada um dos artistas a posição de uma espécie de redentor – embora com uma orientação, declaradamente, não moralista – que conduziria os espectadores por caminhos hostis em que a ridicularização do senso comum era empregue sob o lema da *Redenção* (sendo que esta ia, precisamente, no sentido de alcançar a libertação das restrições morais estabelecidas pelo poder). Assim, paradoxalmente à rejeição da oposição binária artista/espectador característica da produção artística anterior à segunda metade do século XX, somos confrontados com a apresentação do artista “todo-poderoso”, capaz de salvar quem recebe a sua obra, ou seja, quem o recebe. Brus chega a declarar: “Meu corpo é a intenção, meu corpo é o evento, meu corpo é o resultado”⁹⁷, apresentando o corpo como princípio e fim da criação artística, a identidade, transposta em obra de arte, como uma máquina de ressonância subversiva suficientemente potente para ser perpassada à escala global, assim corroborando a tese de que o artista é na verdade um substituto para a audiência e, por irradiação, para toda a humanidade.

Em Brus, porém, a presença do corpo nem sempre tem a mesma intensidade e isso é verificável analisando os diferentes estágios da sua produção artística. O início da sua carreira é marcado pelo uso de material pictórico sobre superfícies bidimensionais, embora já se trate de uma pintura gestual e, portanto, a expressão corporal já se manifesta sendo que, mais tarde, o espaço

⁹⁵ Peter Weibl – “Artists’s Statement”, 1978, in Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist’s Body*...p. 219.

⁹⁶ Hermann Nitsch – “The Blood Organ”, 1962, in Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist’s Body*...p. 216.

⁹⁷ Günter Brus – “untitled statements”, 1965, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975*...p. 208.

bidimensional da tela é ampliado a uma terceira dimensão criando uma espécie de “pintura viva” na qual o corpo é, de facto, o suporte da tinta. É neste momento, em 1965, que Brus apresenta a sua primeira acção pública, *Weiner Spaziergang*, um passeio pelas ruas de Viena completamente coberto de tinta branca e com uma lista negra vertical no centro do corpo, dando a ilusão de que estaria cortado em duas metades. Este, de resto, foi o primeiro conflito que o artista teve com o poder policial (e que se tornaria recorrente): segundo as autoridades que observaram o evento, a sua figura estaria a perturbar os restantes civis ameaçando a ordem pública, o que lhe valeu a detenção e o pagamento de uma coima. É importante referir, no entanto, que neste momento o corpo ainda não é, por assim dizer, a obra, uma vez que tem a mesma relevância que a tinta que o cobre e que o espaço que o rodeia, não sendo seu elemento directo e absoluto.

Na verdade, o crescente protagonismo do corpo de Brus na sua criação artística será uma atitude mais conceptual do que prática. Pela mesma altura da apresentação de *Weiner Spaziergang*, o artista começa a introduzir na sua obra instrumentos como lâminas, tesouras, serrotes, facas e machados, sugerindo a vulnerabilidade da carne. Efectivamente, o corpo, suas substâncias e sensações, não actuam directamente nas acções, contudo, os objectos associados à presença da carne indicam a proeminência que o corpo poderia obter na obra caso eles fossem utilizados.⁹⁸

A fase seguinte, *Körperanalysen* ou *Análises Corporais* (1967 – 1970), consta de uma evolução associativa: finalmente Brus desloca o corpo para o centro da obra, ou melhor, apresenta-o como obra. Abandonando integralmente os materiais pictóricos, a cor e o movimento serão, respectivamente, resultado das secreções produzidas pelo corpo (sangue, sémen, urina, excrementos, vómito) e reacção (voluntária ou involuntária) do corpo aos processos pelos quais é submetido.⁹⁹

Desta fase, é inevitável destacar a acção *Kunst und Revolution* realizada na Universidade de Viena em 1968, na qual Brus, convidado a participar numa discussão política acerca da posição e função da arte na sociedade capitalista, se despe diante das cerca de 400 pessoas presentes, sobe a uma cadeira e corta-se com uma lâmina nas coxas e peito, urina num copo e bebe dele, defeca e espalha as fezes pelo corpo e, por fim, deita-se no chão e masturba-se enquanto canta o Hino Nacional Austríaco. Na performance participaram, além de Brus, os artistas/ teóricos Otto Mühl, Oswald

⁹⁸ Fabiane Pianowski – *O corpo como arte; Günter Brus e o acionismo vienense*.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html> [consulta: 15 Setembro 2011, 22h]

⁹⁹ Fabiane Pianowski – *O corpo como arte; Günter Brus e o acionismo vienense*.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html> [consulta: 15 Setembro 2011, 23h]

Wiener, Valie Export e Peter Weibel. No contexto da obra, Brus e Mühl emitiram uma proclamação dizendo que a democracia do seu país mantinha a arte como uma válvula de segurança para os inimigos do Estado, tentando subornar o “artista” e, assim, reabilitar a sua “arte” revolucionária transformando-a numa arte que apoia o Estado. Mas, – acrescentaram – “arte” não é arte, “arte” é política que tem criado novos estilos de comunicação.

Na tentativa de revelar a essência fascista da nação (ainda que, oficialmente, se tratasse de uma Áustria pós-fascista), Brus foi condenado a 6 meses de prisão – nunca cumpridos pois foge para Berlim com a sua família – por ter degradado os símbolos do Estado, violando princípios básicos de moralidade e decência. Os restantes autores sofreram exames psicológicos e penas de prisão menos pesadas.

O período das *Análises Corporais*, isto é, apresentação do corpo como obra, culminará na acção *Zerreissprobe* (fig. 1) realizada em Munique em 1970 (para onde Brus se terá mudado em 68). Nesta última acção – geralmente tida como o fim do próprio Accionismo – Brus submete o seu corpo a várias mutilações atingindo o limite da dor e, simultaneamente, a auto-superação. *Zerreissprobe* é, por isso mesmo, não só a demonstração extrema da resistência do artista (que não se esgota na fisicalidade), como a prova de que as *Análises Corporais* teriam atingido as suas próprias limitações físicas sendo, assim, desnecessária a continuação do projecto. A produção artística de Brus resulta, a partir deste momento, num regresso à pintura e ao desenho com o intuito de expandir a arte corporal para além da sua própria fisicalidade.

Ainda que de curta duração, a obra de Brus produzida no âmbito do Accionismo – as sessões públicas de onanismo, coprofagia, urofilia, automutilação – contém uma força reformadora evidente através da sua leitura num sentido dinâmico: trata-se de esquartejar, desfigurar e extrair a matéria viva para a transformar.¹⁰⁰ Transformar o corpo em espaço da estética da resistência que encontra o seu eco na subversão. “Decompor é recompor, destruir é reconstruir.”¹⁰¹

Quanto aos restantes artistas – Schwarzkogler, Mühl e Nitsch – a subversão é não tanto alcançada através do “ataque” ao corpo propriamente dito mas através de uma incisiva forma de degradação moral. Neste sentido, diversas acções dos artistas consistem em simulações/ encenações – inclusive as obras de Brus anteriores à fase das *Análises Corporais* como por exemplo, a já referida *Weiner*

¹⁰⁰ Michel Onfray – “De la mutilación entendida como una de las bellas artes”, in Anna Maria Guasch (ed.) – *Los Manifestos del Arte Posmoderno*. Madrid, Espanha: Akal, 2000, p. 301 - 303.

¹⁰¹ Michel Onfray – “De la mutilación entendida como una de las bellas artes”, in Anna Maria Guasch (ed.) – *Los Manifestos del Arte Posmoderno*. Madrid, Espanha: Akal, 2000, p. 301.

Spaziergang – e este é o factor determinante da crítica Accionista que se propõe cumprir a função de perturbar e repugnar o espectador para accionar a sua consciência e, consequentemente, poder subvertê-lo. Deste modo, sim, o corpo era território artístico mas raramente submetido a situações reais de sofrimento e/ou risco. Estas eram substituídas por derramamentos de sangue de animal, pelo uso de excrementos e comida sobre o corpo ou sobre partes específicas do corpo, dando a ilusão de vísceras e de esventramentos efectivos, criando verdadeiros circos de imundice. Este é o caso das primeiras acções de Nitsch – como *Aktion 1* (fig. 2) – nas quais o contacto com estes elementos se dá como forma de libertar energia reprimida, algo como “redenção extática”¹⁰².

A controvérsia gerada em torno da obra (e da morte) de Schwarzkogler – embora no seu caso a radicalidade da degradação moral seja mais subtil e, por isso, menos radical – é aquilo que melhor demonstra a dimensão “fictícia” da arte produzida no âmbito do Accionismo. Neste sentido, uma acção merece especial destaque, *Aktion 3* cuja documentação fotográfica foi exposta na Documenta de Kassel três anos após Schwarzkogler ter falecido, e que várias vezes foi mencionada como parte do mistério da sua morte, pois as fotografias exibidas documentavam a acção desenvolvida em 1965 na qual, presumivelmente, o artista corta o seu próprio pénis. A verdade é que esta acção teria sido uma encenação criada por Schwarzkogler mas da qual nem sequer era protagonista. Efectivamente, o corpo apresentado nas fotografias era de um modelo, Heinz Cibulka, que apenas exhibe uma ligadura colocada à volta do pénis mas que não está a proteger qualquer ferimento. A apresentação destas fotografias enquanto registo de um evento real levou ao surgimento de um dos grandes mitos da história da *body art*: o da auto-castração de Schwarzkogler enquanto acto artístico, associado ao mito do seu suicídio em nome da arte. Este último, porém, presume-se que tenha acontecido de facto na sequência do seu projecto bio-filósofo-artístico: Schwarzkogler atira-se (ou cai) da janela de sua casa, crê-se que testando a necessidade de voar naquela que seria a sua última acção.

Os elementos usados em *Aktion 3* (lâminas, ligaduras, um peixe, instrumentos médicos e cosméticos) repetem-se noutras obras, nomeadamente em *Aktion 2* (fig. 3), *Aktion 4* e *Aktion 6*, criando sempre uma ambiguidade entre dor e tratamento, através dos antagonismos castração/bandagem, mutilação/curativo. Neste sentido, os registos de *Aktion 3*, assim como da generalidade das acções de Schwarzkogler, são prova, sim, do carácter metódico, bem como da

¹⁰² Tracey Warr/ Amelia Jones – *The Artist's Body...* p. 92.

extremamente bem estudada construção da sua obra encenada, em oposição ao caos intencional do trabalho de Brus, Nitsch e Mühl.

Ainda que grande parte das obras dos Accionistas consistam, efectivamente, em simulações e, reforçando o sucesso das mesmas no accionamento da consciência do espectador através da ridicularização do senso comum e da distorção do paradigma de estereotipização social, existiu sempre a intenção subjacente de fundir a arte com a vida que (embora seja evidente analisando a produção artística de Brus, Nitsch e Schwarzkogler) Mühl levou a um extremo com a criação da *Commune*. Esta foi uma experiência social e artística iniciada em Viena em 1970 (depois deslocada para a localidade de Friedrichshof), posteriormente ao Accionismo, consistindo numa contra-sociedade, um colectivo livre que rapidamente se transformou numa clausura para a maioria dos seus membros. Estabelecendo-se, em certa medida, como continuidade das ideologias Accionistas, a *Commune* foi uma tentativa de transferir invariavelmente para a vida a revolução feita na arte (e vice-versa), diluindo fronteiras e apresentando a simples existência como a derradeira obra.

Desta forma, Mühl cria um conjunto de “instruções” que julgava serem a antítese dos ideais e da ordem burgueses, e que regiam a existência dentro da *Commune*, das quais sobressaem: a abolição das relações parentais; o cumprimento do regime da propriedade comum; a proibição da monogamia e das relações de afecto e fidelidade entre membros. Estas eram substituídas pelo ideal de absoluta promiscuidade e, neste sentido, era altamente inaceitável ter relações sexuais com o mesmo parceiro mais de uma vez por semana, a rotatividade era obrigatória. Ou seja, acreditando libertar a sexualidade da repressão instituída pelo casamento, Mühl declara não só o conceito de “família nuclear” mas também o *amor*, convenções burguesas e, portanto, “inimigos” a combater. Resumindo, transforma o seu repúdio perante uma sociedade impeditiva, regida por tabus e determinismos, numa estruturação vivencial comunitária que é a antítese da primeira.

Inevitavelmente, o projecto *Commune* cedo revelou ser um sistema totalitário do qual Mühl era o ditador e cujas dezenas de membros se transformavam em centenas à medida que novas gerações nasciam dentro da comunidade e às quais não era dada a escolha de pertencerem ou não a ela. Mais, tanto não lhes era dada esta escolha como o próprio Mühl se encarregava de as iniciar na vida do paraíso *Commune*, ou seja, de iniciar sexualmente crianças e jovens.

A tentativa de impor um estilo de vida, não obstante ter sido concebido como liberal, aliada ao unilateralismo, resultou unicamente em autoritarismo e repressão. Levando ao extremo alguns dos ideais Accionistas, Mühl distorceu-os criando um projecto contrário aos mesmos, pois liberdade

imposta é controlo. De referir ainda que em 1988 Mühl (inacreditavelmente) casa-se com um membro de *Commune*, Claudia Weissensteiner, e em 1991 é condenado a sete anos de prisão pelo abuso de crianças. Residindo nos últimos anos no Algarve, Portugal, acreditou-se que o artista havia continuado aqui o projecto *Commune*, em menor escala, até à sua detenção no passado ano de 2010.

À parte o infeliz projecto de Mühl (que lhe é exterior), o Accionismo Vienense afirmou-se como uma das mais significativas manifestações *avant-garde* do contexto da cultura pós-guerra internacional, em particular do pós-guerra austríaco. Actuando sobre o vazio deixado por uma das maiores catástrofes históricas de sempre, não apenas denunciou uma lista de atrocidades interiores e posteriores à Segunda Grande Guerra, como edificou uma Resistência contra o fenómeno de modelação social idealizado pelo Nazismo e Fascismo – subtilmente prosseguido pelo poder do pós-guerra, como sempre o foi (embora com contornos distintos) – que implicava a subjugação de todo aquele cuja identidade constituía um atentado a esse modelo (judeus, homossexuais, pensadores, militantes de esquerda, deficientes mentais e motores, etc.) – como ainda implica.

Classificar o Accionismo Vienense dentro do sistema da arte contemporânea é um trabalho complexo devido à impossibilidade de fazer uma descodificação/análise estrutural de uma coisa que é visceral. As matérias abordadas foram sempre levadas até ao limite físico e mental dos autores, ao mesmo tempo, a forma que adquiriram, ou antes, o seu método apresentativo tendeu invariavelmente para o limite da arte. Desde a ritualização do acto de defecar, urinar e ingerir esses dejectos até à estetização comemoratória da morte, passando pela ostentação das entranhas de animais sacrificados, como se desse mesmo gesto (o sacrifício), espécie de *action painting*, se extraísse energia criadora e redentora; as performances petulantes dos Accionistas convergiam na transvaloração da experiência estética e da bagagem ideológica repressiva compulsivamente fabricada pelo Estado. Porém, se de catarse existencial falamos, e mais do que isso, de artista enquanto redentor, embatemos numa concepção mítica da prática artística, numa auto-mitificação do autor que logo conduz a sacralizações inférteis e à troca das verdades universais e dos valores absolutos por outros também universais e absolutos ainda que opostos aos oficiais. Podendo, por isto, perder muito da sua carga distópica, o Accionismo Vienense foi, apesar de tudo, mais do que um colectivo artístico de intervenção, um radical e bem delineado ensaio filosófico-político que devolve à consciência formatada da sociedade a capacidade de se desformatar.

2. Bob Flanagan e o sadomasoquismo como prática sexual de resistência

Auto-mitificação é coisa que não se verifica na obra de Bob Flanagan (Nova Iorque, 1952 – 1996), ainda que a alcunha *Supermasochist*¹⁰³ lhe assente na perfeição sendo que, contrariamente ao que acontece com a arte Accionista, na obra de Flanagan a componente sadomasoquista¹⁰⁴ está, assumidamente, presente, ou seja, a exibição de estados de dor e humilhação não pode ser lida como método apresentativo da criação artística conceptual pois a essência da obra é encontrada no processo de deslocação de práticas sadomasoquistas em si mesmas para o contexto artístico.

Neste sentido, a espessura conceptual da produção artística de Flanagan respeita o modo como esta deslocação é efectuada, assim como as possibilidades do sadomasoquismo enquanto prática sexual de resistência no âmbito de um plano sócio-político mais lato.

Flanagan, artista plástico, escritor, músico e cómico, ultrapassou a barreira da esperança de vida para doentes com fibrose cística¹⁰⁵ resistindo por mais de quatro décadas à fatal doença que, de resto, condicionou toda a sua existência. O sadomasoquismo na obra de Flanagan é prática expressiva da sua experiência enquanto ser humano cuja personalidade é, em larga medida, construída em torno da doença e questões relacionadas.

Não obstante o corpo na arte operar a dinâmica crítica conceptualizada no processo da obra, a auto-representação no caso de Flanagan respeita muito mais a auto-referencialidade do que a busca de sentidos exteriores ao seu *ser*. O narcisismo artístico não é uma característica exclusiva da obra de Flanagan, estando presente na obra de outros artistas seus contemporâneos como Orlan e Ron Athey sendo que, no caso de Flanagan corresponde à prossecução de experiências infantis

¹⁰³ Como o próprio se auto-intitulava.

¹⁰⁴ Sadomasoquismo é a relação entre duas tendências, o sadismo e o masoquismo, sendo que, o primeiro respeita o prazer em impor sofrimento físico e/ou psicológico a determinada pessoa enquanto o segundo, tendência oposta, respeita o prazer em receber sofrimento físico e/ou psicológico de determinada pessoa. A relação entre sadismo e masoquismo não implica que uma mesma pessoa possua as duas tendências. O sadomasoquismo é praticado e vivido entre adultos com o consentimento informado de ambos, podendo constituir um envolvimento a curto ou longo prazo. Este consentimento é um dos princípios fundamentais das comunidades de bondage e sadomasoquismo, o lema oficial do BDSM é o SSC: São, Seguro e Consensual.

¹⁰⁵ Fibrose cística é uma doença genética sem cura que se caracteriza pela deficiente secreção de cloro e pelo aumento da absorção de sódio ao nível das células do sistema respiratório sendo que, as alterações na composição do muco da via aérea predis põem o pulmão a infecções crónicas e bronquiectasias. Apesar de ter um atingimento multi-orgânico, a morte por fibrose cística é, geralmente, consequência de uma combinação de insuficiência respiratória e cardíaca causadas pela doença pulmonar subjacente.

descritas pelo próprio no documentário sobre a sua vida, arte e morte¹⁰⁶, como a busca no seu corpo do alívio para uma dor que também é física. O auto-erotismo na infância e adolescência de Flanagan passava pela masturbação mas também pela flagelação e por outras torturas mais criativas como forçar-se a dormir nu sob uma janela aberta no Inverno.

Sadomedicine, expressão criada por Flanagan, é aquilo que melhor explica o recurso ao sadomasoquismo ao longo da sua vida: não funcionando somente como meio para atingir a satisfação sexual, é um tratamento para a dor (através de uma outra espécie de dor) mas, acima de tudo, uma prática que torna o seu corpo incrivelmente resistente.

Inicialmente enquanto sessões privadas de terapia, as experiências sadomasoquistas foram gradualmente transparecendo das fantasias íntimas de Flanagan para o domínio público através das suas criações musicais, dos seus textos, dos seus poemas, da sua arte. Esta transição acontece de forma aberta e definitiva por volta de 1980 quando Flanagan conhece aquela que viria a ser sua *dominatrix* e parceira na vida e na arte, Sheree Rose, uma fotógrafa *underground* feminista de Los Angeles que partilhava dos mesmos interesses e necessidades expressivas que o artista.

A auto-referencialidade é uma inevitabilidade da situação de Flanagan, da qual é impossível distanciar-se mas é simultaneamente uma circunstância da exploração do corpo nas práticas artísticas contemporâneas, em particular, a partir dos últimos trinta anos. Conforme explica Lea Vergine, “as condições mais significativas desta arte são as coisas que estão fora de nós, os nossos corpos, o que acontece *dentro* de nós, e o que acontece *a* nós.”¹⁰⁷ Enquanto produto do “*self as context*”¹⁰⁸ quer a nível conceptual quer expositivo, a obra de Flanagan é uma fórmula que codifica a agonia provocada pela doença numa configuração suportável. Da imposição intencional e desejada de sofrimento sobre si mesmo surge a capacidade para suportar e resistir a um outro sofrimento de outra forma irremediável, mas estes sofrimentos nunca são transformados em misticismo e, com efeito, o corpo na obra de Flanagan é brutalmente desublimizado, uma irreversibilidade congruente com a sua paleta artística.

¹⁰⁶ *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. Realização: Kirby Dick, produção: Kirby Dick, Bob Flanagan e Sheree Rose, 1997.

¹⁰⁷ Lea Vergine – *Body Art and Performance...* p. 15.

¹⁰⁸ Conceito de Richard Schechner e Renato Cohen, in Daniela Hochmann Labra – *O Artista-Personagem*. Tese de mestrado apresentada no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil, 2005, p. 66. http://www.artesquema.com/arquivos/o_artista_personagem.pdf [consulta: 16 Setembro 2011, 20h]

A urgência de combater dor com mais dor é “examinada” ao longo do poema *Why* no qual Flanagan expõe, em tom de sátira, vários factos e motivos que julga serem explicativos da sua orientação masoquista: “Porque sabe bem; porque me dá uma erecção; porque me faz vir; porque eu sou doente; porque havia tanta doença; porque eu digo que se foda a doença; (...) por causa de histórias de crianças penduradas pelos pulsos, queimadas no fogão, escaldadas em banheiras; (...) por causa do meu primo Cliff; por causa dos fortes que construímos e das coisas que fizemos dentro deles; por causa do que está dentro de mim; (...) porque eu tinha dores de estômago horríveis e agarrar o meu pénis fazia-me sentir melhor; porque eu sentia que ia morrer; porque me faz sentir invencível; porque me faz sentir triunfante; (...) porque eu ainda adoro a Quaresma, e ainda adoro o meu pénis, e apesar de tudo não sinto culpa; (...) por causa de todas as bruxas de contos de fadas, e a madrasta malvada, e as irmãs, e como a Cinderella era *sexy*, manchada com fuligem, condenada a uma vida de servidão; (...) porque costuma pensar que fazia parte de alguma experiência vasta e que tinha um implante no meu pénis que me forçava a fazer estas coisas e que lhes permitia a eles (quem quer que fossem) supervisionar as minhas actividades; (...) porque os meus pais amavam-me mais quando estava em sofrimento; (...) porque nasci num mundo de sofrimento; (...) porque é um acto de coragem; (...) porque sem dor não há ganho; (...) porque magoas sempre quem amas.”¹⁰⁹

Pela necessidade de se provar mais forte do que a doença, pela sensação de alívio que se seguiria, pela atenção, pela provocação a *Deus* ou a “eles (quem quer que fossem)”, pelo prazer genuíno sem restrições: todas as respostas ao *porquê* reforçam a necessidade social de questionamento deste tipo de práticas e estilos de vida, uma vez que as justificações correspondem, precisamente, a um auto-questionamento dos seus autores constituindo, de certa maneira, a corroboração da perversidade e da anti-naturalidade da sua forma de expressão sexual e romântica.

A anterior constatação não significa uma oposição ao esclarecimento e à discussão mas denota o risco do fornecimento de justificações quanto a esta matéria, pois poderão seguir o sentido oposto ao que se propõem, levando a um fechamento que, por sua vez, conduz à patologização. Esta é demasiadas vezes aplicada em estudos sobre sadomasoquismo e sobre práticas artísticas ou artistas que o “utilizam”. Contudo, limitar a produção artística de Flanagan a uma categorização de patologia de ordem psíquica ou desvio sexual é cair no erro de recorrer a rótulos pré-fabricados que apenas assistem a defesa da moral colectiva, obstaculizando o livre acesso à obra: “uma procura de

¹⁰⁹ Bob Flanagan – *Why*, 1985, in *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*. Realização: Kirby Dick, produção: Kirby Dick, Bob Flanagan, Sheree Rose, 1997; transcrição.

sintomas psicóticos transferiria a nossa atenção para os aspectos do trabalho relacionados com dissociação, melancolia, delírio, depressão, e manias da perseguição. Mas a este procedimento faltaria compromisso. O uso de uma terminologia emprestada da psicopatologia é incapaz de levar a uma compreensão do apelo deste *reductio ad absurdum* (...).¹¹⁰

Também indispensável é clarificar a falsidade das noções relativas à dicotomia sado/masoquista associada ao binarismo de género, ou seja, o sádico como dominador associado a força-masculinidade, e o masoquista como submisso associado a fragilidade-feminilidade. Ajustar o sadismo à masculinidade, o masoquismo à feminilidade é (mais) um exercício automatizado resultante da enraização dos papéis de género na sociedade, e é à luz destas e de outras estruturas normativas que o domínio médico-psicológico analisa, até certa parte, a prática do sadomasoquismo, nomeadamente a psicanálise de Freud, responsável por uma soma considerável de teorias que visam impor como absoluto e exclusivo o dogma favorecedor da sua estratégia de controlo (articulada com o biopoder). Daí ser avançada a hipótese de que a sexualidade masculina contém um elemento de agressividade inato que converge no desejo de subjugar, no mesmo sentido, é sugerido que a submissão e a passividade sexual são especificidades inatas aos seres humanos do sexo feminino, sendo o masoquismo a amplificação das mesmas. Toscamente formulado, o discurso que intenta fazer corresponder as tendências sadismo/masoquismo com características específicas e exclusivas de cada sexo, perfilha, ao mesmo tempo, que assegura a continuidade do sistema falocrático. Mas, igualmente errada, é já a ideia base de que o masoquista é fraco e subalterno de um elemento que lhe é superior. O caso de Bob Flanagan e Sheree Rose é exemplificativo desta falácia pois, com efeito, a cedência de controlo por parte de Flanagan a Rose envolve um “jogo” cíclico em que o primeiro readquire esse controlo através da afirmação do poder de decisão em permitir que seja controlado.¹¹¹ Além do mais, o acto de suportar sofrimento de livre vontade, assumindo o corpo ferido e “violentado”, permite-nos identificar a fragilidade fatalmente humana que o habita, mas acima de tudo a resistência que o sustém.

Se na vida de Flanagan a fibrose cística é um acidente genético irreparável, o sadomasoquismo é, contrariamente, um acto assertivo de controlo sobre o seu corpo incontrolável. Do mesmo modo, a transposição da sua dor – proveniente da doença e das práticas sadomasoquistas – para a arte

¹¹⁰ Lea Vergine – *Body Art and Performance*...p. 9.

¹¹¹ Carol Truscott – *Four Reasons for S/M*. <http://englishmatters.gmu.edu/issue10/crump1.htm> [consulta: 16 Setembro 2011, 21h]

corresponde ao auge de um processo metamorfoseante onde se subverte a vulnerabilidade física e psicológica através da conversão do sofrimento em poder. Estes dois conceitos estão intimamente ligados num sentido: quando deliberadamente imposto por um indivíduo sobre outro, o sofrimento (causado por algum tipo de agressão física ou psicológica) significa a diminuição ou anulação do agredido e por consequência a transformação do agressor em agente dominante. Este já tinha o poder para agredir em primeiro lugar, mas a partir do momento em que o usa adquire um diferente tipo de poder (relativo a superioridade em termos de força) advindo da subjugação do outro. Logo, sendo que Flanagan é simultaneamente agredido e agressor – inclusive nas ocasiões em que Rose comanda a actividade, pois a agressão é sempre consentida e desejada (é neste sentido que veste os dois papéis) – acontece uma sobreposição dos conceitos, sofrimento e poder, que mantendo as suas qualidades se trespassam mutuamente. O poder verifica-se na coragem e na capacidade para subjugar o próprio corpo; perante os estados de agonia que desse acto advêm, o poder é exibido novamente mas enquanto aptidão para lhes resistir. Deixado a descoberto o carácter cíclico do método contemplado no programa de auto-superação de Flanagan.

A obra *Video Coffin*¹¹² (fig. 4), criada em 1994 e exibida em *Visiting Hours*¹¹³ no Novo Museu de Arte Contemporânea em Nova Iorque, constata não apenas a afirmação anterior como introduz dois elementos característicos da postura de Flanagan: o sentido de humor e o distanciamento irónico face à sua própria condição. *Video Coffin* consistia num caixão aberto que não exibia um corpo. Em vez disso, um monitor colocado no sítio onde normalmente estaria a cabeça, mostrava imagens do rosto vivo de Flanagan. A substituição do corpo do artista por *clips* vídeo apresentando esse corpo é uma forma não só de perpetuar a sua existência – enquanto documentos as imagens permanecem após o fim da mesma – como de expor o combate contra a inevitável decadência da carne, “projectando a realidade incontroável da sua morte iminente para uma imagem vídeo controável simbolizando essa morte.”¹¹⁴ Na parte interior da tampa do caixão, estava bordada a seguinte frase: “Foi-me prometida uma morte prematura, mas aqui estou eu, uns quarenta anos mais tarde, ainda à espera...”

¹¹² *Video Coffin* é parte da trilogia *Memento Mori* constituída também pelas obras *Dust to Dust* e *The Viewing*. Estas, contudo, nunca foram concluídas devido à morte do autor em 1996.

¹¹³ Exposição inaugurada em 1992 no Museu de Arte de Santa Mónica, Califórnia, como parte do festival bienal LAX (Los Angeles Exhibition).

¹¹⁴ Carol Truscott – *Four Reasons for S/M*. <http://englishmatters.gmu.edu/issue10/crump1.htm> [consulta: 16 Setembro 2011, 21h]

Flanagan desafia a sua natureza e a natureza da vida humana anunciando que a morte não mora *aqui*. Ou, pelo contrário, a morte é uma realidade tão presente e tão próxima que diria o autor que foi obrigado a não ter medo e por isso enfrenta-a, desafia-a e, acima de tudo, mostra-lhe quem manda. A arrogância destas posturas vindas de um doente crónico em fase terminal é evidência não da negação da sua condição instável e débil mas da forma altamente destemida e cómica de lidar com ela.

Contornando a doença através da redução do seu derradeiro resultado – morte – a imagens vídeo que o simbolizam, e enfrentando a chegada do fim anunciando, ironicamente, a sua delonga – “aqui estou eu, uns quarenta anos mais tarde, ainda à espera” – Flanagan constrói-se como um super-homem moderno (ou antes, *Supermasochist*), ao mesmo tempo que realça as características que o humanizam, as emoções e o pesar de um corpo real com carne, entranhas, fluidos. Com efeito, é este corpo e a sua extraordinária sobrevivência que constitui o projecto artístico de Flanagan.

Realizada em colaboração com Sheree Rose e sendo, seguramente, o projecto mais importante da carreira de ambos (Flanagan e Rose), *Visiting Hours* conflui o espaço físico da galeria com o espaço-corpo considerando que, embora o corpo não esteja fisicamente presente em todas as obras, está presente por insinuação através da referência à fibrose cística e/ou ao sadomasoquismo. *Visiting Hours* constou, então, da transformação do espaço expositivo num espaço hospitalar interactivo percorrido por visões simultâneas de prazer e de morte resultantes da fusão entre a imposição voluntária de dor e a doença profunda – essência da vida em conjunto de Flanagan e Rose.

O ponto de partida da instalação era uma sala de espera decorada com cadeiras, plantas e alguns objectos de entretenimento como revistas infantis sendo que, predizendo a duplicidade característica do projecto e revelando o humor peculiar de Flanagan, as páginas interiores das revistas tinham sido substituídas por fotografias pornográficas. Acompanhando o espectador para os seguintes momentos da exposição, o poema *Why* – anteriormente referido neste texto – estava impresso numa linha única ao longo das paredes da galeria. A partir deste ponto, o espectador encontrava uma série de áreas pediátricas apinhadas de objectos médicos, brinquedos de criança, brinquedos sexuais e de *bondage*. Aliando instrumentos de conforto e de tortura, Flanagan contamina a ideia de segurança do espaço hospitalar, criando uma ambiência sinistra próxima à de um armazém pútrido invadido e transformado em sala cirúrgica, onde se retiram órgãos a humanos para comércio negro. Isto acontece também em *The Gurney of Nails*, uma maca de hospital coberta de pregos, que lembra um objecto de tortura medieval onde se poderiam ter dirigido actos

têrríficos sobre corpos de pessoas mas que tem, ainda assim, a estrutura de um objecto cuja função era (entre outras e antes de ser adulterado) a de assegurar a comodidade do paciente.

Embora as práticas sadomasoquistas não tenham sido maioritariamente realizadas ao vivo como era habitual na obra de Flanagan – é o caso, por exemplo, de *Nailed*¹¹⁵ – *Visiting Hours* explorou-as através da escultura multimédia, do suporte vídeo e fotográfico. Este é o caso de *Wall of Pain*, uma série de fotografias preto e branco apresentando várias expressões faciais de Flanagan durante actos sadomasoquistas e dispostas em mosaico numa parede da galeria criando um verdadeiro mural de dor/prazer.

Nestes termos, *Video Scaffold* é seguramente a obra mais intrigante da exposição. Aqui Flanagan apresenta sete monitores vídeo dispostos sobre um andaime de modo a assemelharem-se à forma humana. Cada monitor era representativo de uma parte do corpo – cabeça, torso, área genital, mãos e pés – sendo que, os dois monitores representativos das mãos estavam colocados acima dos outros cinco sugerindo a suspensão pelos pulsos e os monitores representativos dos pés estavam ligeiramente afastados como se as pernas estivessem abertas. Cada um dos ecrãs exibia imagens vídeo da sua respectiva parte do corpo submetida a várias manipulações: os lábios a serem cozidos, o torso a ser chicoteado, as unhas dos pés a serem pintadas, o pénis a ser queimado com cera de velas, etc. Estas imagens eram entrecortadas com *clips* vídeo e áudio de desenhos animados, séries televisivas e filmes *mainstream*, sendo que, a constante mudança de imagens nos vários monitores criava um efeito visual semelhante ao de *zapping*. O cruzamento entre cultura popular e imagens documentativas de práticas íntimas, causando uma sensação de estranheza, absorve o espectador que reconhece a sua própria existência desenvolvida no interior de uma cultura massificada. Simultaneamente, a confrontação entre ambas as realidades marca a resistência de Flanagan a uma ideologia visual que impõe de forma absolutista as suas definições de “normalidade” e de “beleza”. Numa aérea separada desta escultura humano-mecânica sadomasoquista, estava recriado um quarto de hospital do qual Flanagan era paciente permanente, vestido com a típica bata de hospital, deitado na cama com uma garrafa de oxigénio (que no fim da vida o acompanhava

¹¹⁵ *Nailed* (fig. 5) foi apresentada em 1989 no *Olio Theater* em Los Angeles e na *Southern Exposure Gallery* em São Francisco. A obra, acompanhada de narração e de um *slide show* exibindo os resultados da doença no corpo de Flanagan e momentos íntimos partilhados com Rose, consistia numa série de actos sadomasoquistas praticados ao vivo por ambos, entre os quais a agora famosa mutilação genital: antes de amarrar os pulsos a um andaime a partir de onde fica suspenso, Flanagan “embrulha” o pénis na pele do escroto, coze o pénis dentro do escroto e prega o escroto a uma tábua de madeira; mutilando também o mundo falocrático.

continuadamente) e disponível para receber visitas – os próprios espectadores – como se de facto se tratasse de um hospital verdadeiro. Promovendo formas “democráticas” de interacção entre o *venerado* artista e o *passivo* espectador, Flanagan recusa a possível segurança dos formatos vídeo e fotográfico (utilizados em obras anteriormente descritas), apresentando a sua própria pessoa como o coração da exposição.

Durante as visitas do público a obra *The Ascension* (fig. 6) era apresentada: Flanagan era içado até ao tecto da galeria através de um sistema de cordas operadas por Rose que estavam presas aos tornozelos do artista. Nu (a bata de hospital acabaria por cair durante a acção), suspenso a partir do tecto, pairando verticalmente sobre os outros mortais, de cabeça para baixo e lentamente a ficar sem ar: como se do preciso momento da sua morte se tratasse, o momento em que deixa de existir para pairar.

O sucesso de *Visiting Hours* aquando da sua apresentação no Museu de Arte de Santa Mónica em 1992 suscitou convites para que se repetisse: em 94 a exposição viajou para o Novo Museu de Arte Contemporânea em Nova Iorque e em 95 para a Escola do Museu de Belas Artes em Boston. Fora a última obra do artista (morre a 4 de Janeiro de 96 devido à Fibrose Cística).

Embora comparativamente aos Accionistas Vienenses a obra de Flanagan tenha claramente um conteúdo mais pessoal do que interventivo, o contexto em que surge é determinante para estabelecer uma reflexão político-social. Ora, num território e período dominados pelo terror associado à desinformação acerca do VIH/SIDA – Estados Unidos da América dos anos 80, início da carreira de Flanagan – juntam-se aos velhos valores morais da impureza e pecaminosidade do acto sexual, a consciência da periculosidade do mesmo. Nesta ordem, a controvérsia gerada em torno de relações sexuais consideradas “antinatura” – não heterossexuais ou que não envolvem penetração genital – compreende uma renovada urgência social de demonstrar a absoluta repudição face às mesmas; a partir deste momento, claro está, não apenas porque elas desconstroem a funcionalidade da sexualidade na sua relação normativa (e única moralmente aceitável) com a procriação, como representam um risco real para a sociedade. Este risco, porém, é não tanto identificado na possibilidade de todo indivíduo ser afectado (directa ou indirectamente) pelo VIH/SIDA, mas encontra-se na revelação de identidades que deveriam manter-se escondidas, identidades abjectas e, logo, indignas para conviver com as *normais*. Identidades cuja simples existência é uma ameaça ao equilíbrio e ordem sociais.

Ainda que entre indivíduos de sexos biológicos diferentes, a relação de Flanagan e Rose foge à heteronormatividade¹¹⁶ e compromete a “ordem da sexualidade” distanciando-a da sua função – não é, portanto, economicamente útil nem politicamente conservadora¹¹⁷. Mas a prática do sadomasoquismo constituía não só uma perversidade (ao lado da homossexualidade) como excedia o estigma das minorias sexuais sendo socialmente associada a actos criminosos por ser entendida como violência, partindo-se do princípio que esta nunca poderia ser consensual. O acto de transpor o sadomasoquismo para a arte, dando visibilidade a um fenómeno extremamente *underground* na cena social durante o pânico VIH/SIDA, foi aquilo que conferiu à obra hiper auto-referente e narcisista de Flanagan a marca política da resistência.

Ora, o pânico vinculado à epidemia VIH/SIDA estava concentrado, essencialmente, no meio religioso e político, a partir daí se propagando. Em termos religiosos a doença foi constituída prova. Prova, fundamentalmente, do erro contra-natura em que consistiam as práticas sexuais “pervertidas” e determinados estilos de vida, aproveitando o VIH/SIDA para representar um castigo enviado por Deus e conferindo-lhe, assim, um sentido: o de identificar e punir tais condutas licenciosas e tais indivíduos ignóbeis; grupos religiosos (e não só) que num exercício de sofisticação da sua ignorância a denominam de *Deus*, mitificando o ódio. Quanto à política – dominada por uma agenda republicana conservadora e cristã – também foi fomentada a ideia da epidemia enquanto uma espécie de juízo final, castigo divino que recaia sobre pessoas merecedoras do mesmo. Isto era expresso não abertamente (como na religião) mas, sobretudo, através de um silêncio negligente que dominava o poder governamental e, particularmente, a presidência de Ronald Reagan¹¹⁸. Com efeito, só em 1987 é que Reagan discursou publicamente acerca do VIH/SIDA, seis anos após o seu conhecimento público.

Na cultura norte-americana o impacto do VIH/SIDA foi evidente: imerso numa histeria social paralisadora, o governo conduziu uma batalha contra artistas “moralmente corrompidos”, não apenas aqueles cuja obra tinha conteúdo sexual mas também aqueles que marcavam uma posição política oposta à vigente ou cujo trabalho representava, de alguma maneira, uma ameaça à organização conservadora, puritana e religiosa da nação. Contra o *National Endowment for the*

¹¹⁶ Se sequer identificável como heterossexual: estamos diante de um casal de artistas *queer*.

¹¹⁷ Michel Foucault – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber...*p. 38.

¹¹⁸ Ronald Reagan foi membro da facção mais conservadora do Partido Republicano e 40º presidente dos Estados Unidos da América. Cumpriu dois mandatos, desde 1981 até 89, sendo que o seu primeiro ano de presidência coincidiu com o da divulgação oficial pela comunidade médica do VIH/SIDA.

*Arts*¹¹⁹ (NEA, Fundo Nacional para as Artes), foram criadas campanhas que tinham como propósito cortar o seu financiamento federal, incitando e dirigindo a revolta popular para estes artistas, para as minorias sexuais e toxicodependentes. A cegueira resultante deste pânico inflamado fez com que se perdessem várias vozes reivindicadoras dos direitos individuais e da liberdade de expressão, soterradas no sucesso da avassaladora manobra política.

Artistas como Diamanda Galás coligam-se ao grupo não-partidário ACT UP¹²⁰, coordenando uma frente de combate, mais do que ao VIH/SIDA, ao fanatismo moral que caracterizou a efervescência das respostas sócio-políticas concernentes. Sendo uma das únicas artistas que tem dedicado toda a sua vida ao estudo e activismo VIH/SIDA, Galás completa em 1988 a trilogia *Masque of the Red Death*¹²¹, obra que expõe o sofrimento, o isolamento e o horror relacionados com a doença (a uma escala macroscópica e/ou a um nível pessoal), de uma forma pouco ou nada sentimental e mitigada, mas enredada numa urgência de vingança. Acima de tudo, sem nunca diluir a calamidade, rejeitando o processo de eliminação de rugosidades a que muitos artistas recorrem para dar uma aparência menos ameaçadora da realidade em questão. Galás apresenta tal realidade sem artifícios, sem escape possível, assumindo a sua lancinante voz como a representação de todo o ser vulnerável a abusos, incapacitado para se defender. E, por isso, *Masque of the Red Death*, assim como o alargamento do projecto (sempre em aberto), *Plague Mass*¹²² (1991), exigem muito do intelecto do público e exigem o reconhecimento de que o silêncio é tão fatal quanto a discriminação, a homofobia, o sexismo, a intolerância. Quando em 1992 Galás tatuou nos dedos da mão esquerda as palavras “WE ARE ALL HIV+” expressou incisivamente que é errado isolar ou marcar¹²³ as pessoas com VIH ou SIDA pois, até estar controlada, a epidemia diz respeito a Todos:

¹¹⁹ *National Endowment for the Arts* é uma agência americana criada em 1965 que apoia e financia projectos artísticos, assegurando, simultaneamente, a liderança no ensino das artes. Este sistema de apoio às artes é descentralizado: combina apoio do governo federal, estadual e local com subvenção privada de indivíduos e corporações.

¹²⁰ *AIDS Coalition to Unleash Power*, grupo internacional de acção directa focado no combate à SIDA, formado por uma diversidade de activistas que trabalham no sentido de tornar possível o tratamento e pesquisa médica, assim como de dar visibilidade às pessoas e grupos afectados pela doença.

¹²¹ Composta pelos álbuns *The Divine Punishment* (1986), *Saint of the Pit* (1986) e *You Must Be Certain of the Devil* (1988).

¹²² Gravação das memoráveis performances de Galás na Catedral de Saint John the Divine em Nova Iorque, a 12 e 13 de Outubro de 1990. *Plague Mass* é vulgarmente descrita pela artista como uma documentação do processo de morte lenta em ambiente hostil.

¹²³ Como sugerido pelo autor e comentarista William F. Buckley, amigo de família de Reagan, que num artigo de opinião do jornal *New York Times* de Março de 1986, propõe que todos os homossexuais masculinos VIH+ sejam forçados a ter essa informação tatuada nas nádegas e os toxicodependentes VIH+ nos braços.

“não se pode separar os não-infectados dos infectados como tantos dos chamados médicos *liberais* queriam fazer, colocando os infectados em *Plum Island* fora da cidade de Nova Iorque. Não se pode separar os não-infectados dos infectados negando-lhes o acesso *ao teu* país. Não se pode separar os não-infectados dos infectados colocando os infectados num andar à parte que tem sinais vermelhos de perigo de contágio e dando-lhes porcaria para comer e instruindo enfermeiras católicas a não administrarem analgésicos aos *culpados* e permitindo que padres católicos os visitem e os informem do seu futuro no *Inferno* se não confessarem que toda a sua vida foi um crime. (...)”¹²⁴

O alcance de tal fanatismo moral está explícito se analisado o sucesso de organizações como a Moral Majority¹²⁵ no impedimento directo do financiamento federal a programas de educação sexual, serviços de aconselhamento para infectados e pesquisa científica sobre o VIH/SIDA, durante a presidência de Reagan. Coexistindo com este sub-financiamento, o CDC gastou porém, entre 1981 e 82, cerca de nove milhões de dólares provenientes do governo na pesquisa sobre a Doença do Legionário¹²⁶ que, face aos milhares de pessoas já mortas pela SIDA, registava menos de cinquenta casos fatais. Estas desconformidades, o silêncio e as medidas (quando tomadas) discriminatórias do poder governamental constituíram evidência do uso feito da epidemia para demonstrar desprezo pelas minorias sexuais e pessoas toxicodependentes e, sobretudo, a dissimulada esperança de as erradicar.

O manifesto interesse em espalhar o medo em vez da informação, corresponde ainda à usurpação desta tragédia humana ao nível da sua transformação em motivo. Motivo para uma imposição necessária de puritanismo e conservadorismo: por estratégia política, as doenças epidémicas podem sempre funcionar como a chave que abre porta a controlos.

É neste ponto que o sadomasoquismo de Flanagan age, de forma clara, enquanto instrumento subversivo, pois a prática descobre as estruturas mesmas destes controlos, considerando que a repressão é apenas a forma limite do exercício poder na sociedade capitalista, correspondendo a uma impossibilidade de absorção da dissidência. Ora, o sadomasoquismo demonstra

¹²⁴ Diamanda Galás – *Updating the Plague and the Mass: Prayers for the Infidel*, apresentação em conferência na Universidade de Concordia, Montreal, Quebec, Outubro de 2009; transcrição de excerto do discurso. <http://vimeo.com/28253650> [consulta: 5 Outubro 2011, 14h]

¹²⁵ Movimento de direita político-religiosa fundado no final da década de 1970 nos EUA.

¹²⁶ Doença do Legionário é uma forma de pneumonia atípica provocada pela bactéria *Legionella pneumophila* que tem como habitat natural os rios e lagos de água doce.

metaforicamente que as implicações conectadas com este exercício (ou efeito limite) do poder – a desigualdade, a sujeição e a humilhação – podem não apenas gerar prazeres (o de chocar, de escapular e de resistir às mesmas) como podem ser ambicionáveis, revelando aquilo que, para subsistir, devia ser mantido na ignorância e, conseqüentemente, dando conta do possível erotismo existente nos jogos de poder da sociedade. Ou seja, enquanto fenómeno social, o masoquismo pode funcionar como mecanismo de defesa para os objectos sobre os quais é exercido poder e, simultaneamente, um meio através do qual reprimido e repressor guarnecem os pontos estratégicos dos seus papéis. O primeiro “atraçoando” o segundo ao obter satisfação sendo subjugado porque, então, alheado e desresponsabilizado, simultaneamente distinguindo-se sempre de quem exerce tal subjugação; o segundo mantendo, assim, o primeiro rebaixado sobre si e satisfazendo o desejo de coagir, sob interesses teoricamente comuns, mas na prática impostos (ou não tanto assim). Evidenciando o prazer do poder, o sadomasoquismo na obra de Flanagan ilustra os processos deste tipo de controlo social, despindo-os de subterfúgios. Subterfúgios estes que garantem a continuidade e a preservação das falácias democráticas ocasionadas por situações crise, pois a consciência do prazer encontrado na submissão equivale ao consentimento em ser-se reprimido. Inversamente, esta cumplicidade é a única ameaça ao poder das entidades repressoras: a mecânica do controlo opera mais eficaz e convenientemente, para todos os lados, se permanecendo oculta.

Se o estilo de vida sadomasoquista e/ou a sua prática sexual implicam o consentimento informado dos envolvidos, no “sadomasoquismo social” deve predominar a ignorância consensual como forma de garantir o sucesso dos processos, sendo que, enquanto função psicossocial, o masoquismo revela e expande o menu sádico do poder.

Conforme explica Leo Bersani, “o sadomasoquismo torna explícitas as satisfações eróticas que sustêm as estruturas sociais de dominação e submissão. As sociedades definidas por essas estruturas, simultaneamente, disfarçam e redireccionam a satisfação (...). O sadomasoquismo levanta uma repressão social ao exhibir nua a realidade por detrás dos subterfúgios, mas assumindo o perfilhamento das próprias estruturas e o apetite indisfarçado pelo êxtase que prometem (...).”¹²⁷ A periculosidade sócio-política do sadomasoquismo encontra-se aqui precisamente. Pois, expor estas estruturas é uma primeira inversão do poder.

¹²⁷ Leo Bersani – *Homos*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, p. 97.

3. Limites éticos e morais na prática artística contemporânea: Guillermo Vargas Habacuc e *Exposición # 1*

A 16 de Agosto de 2007, foi inaugurada na Galeria Códice em Manágua, Nicarágua, *Exposición #1* (fig. 7, 8 e 9) do artista Guillermo Vargas Jimenéz (Costa Rica, 1975 -), conhecido no meio artístico como Habacuc. A exposição era constituída por cinco obras/elementos:

- 1- O Hino Sandinista reproduzido em sentido inverso;
- 2- Um incensário onde o artista queima (no dia da inauguração) 175 pedras de crack e um grama de marijuana;
- 3- Um cão vadio amarrado com uma corda a um canto da galeria;
- 4- Um texto escrito com comida de cão numa das paredes;
- 5- Os meios de comunicação massiva.

Estabelecer relação entre os diferentes elementos é possível se considerado que a obra é a manifestação estética concebida no processo de reacção a um determinado acontecimento ao qual, por sua vez, se refere: a 11 de Novembro de 2005 em Cartago, Costa Rica dois *rottweilers* atacam um toxicodependente de origem nicaraguense, Natividad Canda, que após duas horas de sucessivas investidas por parte dos cães, morre com mais de duzentas mordeduras. Bombeiros e polícia presenciam o evento não intervindo (por razões não avançadas), enquanto a imprensa cobre o acontecimento.

Através de elementos contextualizadores, Habacuc transporta para o espaço artístico reacções semelhantes às que são despoletadas pelo episódio sucedido a 11/11/2005. Parte constituinte da obra, a resposta do público implica um retorno ao plano em que esta é produzida, impedindo que se esgote a discursividade por ela accionada. Em *Exposición #1* é reproduzido aquilo que se pretende questionar (embora através de um discurso artístico), sendo gerada uma segunda discussão anexa ao acto que, por se sobrepor à intenção do artista, tende a denunciar a hipocrisia dos que se insurgem contra a obra – também um dos desígnios por ela contemplados – na certeza de que esta quebra todo e qualquer código ético e humano estabelecidos.

A demonstração popular de indignação face a *Exposición #1* está, no entanto, relacionada apenas com um dos elementos da obra: o cão – ao qual o artista denominou Natividad – que esteve “preso” na sala e que, segundo relatos dos *media* morre por inanição durante o período da

exposição. Fotografias do animal circulam pela Internet, televisão, jornais, associadas a descrições de alegados maus-tratos por parte do artista, apresentado de forma ridiculamente desproporcionada como “a raiz de todo o mal do mundo” por, alegadamente, ter deixado um ser vivo indefeso a agonizar sem água, sem comida, com o dorso coberto de chagas, diante de um número bastante considerável de espectadores que assistiram ao evento artístico.

Provocada, assim, por um dos elementos de *Exposición #1*, a expressão da perturbação e até raiva face ao sucedido pertence, por sua vez, ao quinto elemento da obra pois, a reacção/reflexão gerada é apenas possível devido à sua divulgação através dos meios de comunicação. As instituições mediáticas servem o paradigma capitalista cuja lógica contempla, além do retorno financeiro, a administração da sociedade. É, portanto, impossível separar comunicação massiva da Indústria Cultural¹²⁸ uma vez que estas coexistem em mútua dependência. A profusão de ambas as realidades corresponde à mecanização da cultura, o que neutraliza a individualização criando um entendimento colectivo globalizado capaz de anestesiar o juízo crítico.

Neste sentido, tal tipo de episódios de histeria social protagonizados pelas massas, nada têm de impulsivo já que resultam de um processo contínuo de formatação da estrutura do pensamento; o controlo do exercício de sentir, raciocinar e agir, determinado por um conjunto de normas social e culturalmente estabelecidas, e conduzido (neste caso) por mecanismos extrínsecos ao indivíduo. Desencadeadas pela “permissão” dos *media* como um desses mecanismos, as reacções à obra são sintoma de uma generalizada incapacidade de *ser* do sujeito – subordinada à condição de saber-estar – que encontra nestes acontecimentos o veículo para um breve (e ilusório) distanciamento do desconforto que nada tem a ver com o evento em questão mas que é resultado de sucessivos atentados à sua autonomia e liberdade individual, consequentes de uma cultura massificada/mechanizada. Inconscientemente, o indivíduo recebe a obra *Exposición #1* como a oportunidade perfeita de “explodir” dentro das convenções de decência. Surge aqui uma espécie de choque em cadeia, pois o direito de expressão, ou antes, a ordem de “explosão” é concedida, como acima referido, pelos meios de comunicação que constituem um primeiro embate pela apresentação sensacionalista e tendenciosa do episódio. A partir deste momento, gera-se uma cadeia de reacções transferíveis de indivíduo para indivíduo, dentro de um padrão de afirmação de

¹²⁸ O conceito de Indústria Cultural, criado pelos pensadores Theodor Adorno e Herbert Marcuse (entre outros), define a conversão da cultura em “mercadoria”, ou seja, a manutenção, por parte das classes dominantes, da produção artística e intelectual tendo em vista as suas possibilidades de consumo mercadológico para a disseminação de ideologias e para o controlo populacional. A Indústria Cultural funciona no interior do capitalismo.

grandes princípios morais comuns a todos os humanos, como que formando uma espécie de comunidade unida na luta contra um artista pela barbárie do seu acto. Estas reacções atingem proporções extremas quando anunciada a decisão do júri da Bienal Costariquenha de Artes Visuais (Bienarte) 2007 – Ana Sokoloff, Oliver Debroise e Rodolfo Kronfle Chambers – de convidar Habacuc para participar na Bienal Centroamericana Honduras em 2008, reconhecendo a qualidade e coerência da sua produção artística. Nesta fase, é feita uma petição online – posteriormente assinada também pelo artista por ser parte da obra, ou seja, por ser produto do seu quinto elemento – com o objectivo de proibir Habacuc de expor na Bienal Centroamericana Honduras em 2008. Cerca de 3 milhões de pessoas assinaram a petição na convicção de que a acção do artista constituía uma forma bestial de sadismo e nunca uma obra de arte. Neste sentido, a própria questão artística é submetida ao jugo moralista, como se dependesse de uma avaliação dessa ordem para ser legitimada. Em grande parte dos emails e *blogs* que fazem circular a petição, é colocado um pequeno texto que – incorrectamente – introduz o leitor à obra, são também colocadas fotografias de Natividad (o cão) com a legenda *Isto parece-vos arte?* ou *Isto NÃO é arte!* ou ainda *Ajudem-me a travar este monstro!* Esta última como um pedido de ajuda do próprio animal.

A campanha de boicote a Habacuc, uma forma legítima do exercício de civismo, penetra numa área bastante delicada que é o cruzamento dos parâmetros moral e artístico. E a invalidação de um pela subordinação ao outro. Contestar a qualidade de uma obra com base em critérios valorativos parece ser inconsistente mas, mais ainda, determinar se uma coisa é arte ou não verificando se cumpre ou não um conjunto de requisitos moralizadores dissimulados em asserções que tendem para a própria definição de arte é, declaradamente, insustentável, pois a arte é independente da moral. Sendo fundamentalmente amoral é, ao mesmo tempo, fundamentalmente ética, pois envolve a expressão de uma particularidade, ou de uma generalidade em termos particulares e, assim, está intimamente ligada à reflexão. Por isto mesmo, já que faculta um conhecimento/reconhecimento individual, a arte conduz ao cepticismo perante o sistema de valores estabelecido, logo é antagónica à moralidade. Quanto a este facto Roberto Merrill explica, “(...) as obras de arte podem ser consideradas imorais de pelo menos três maneiras diferentes: primeiro, podem ser

imorais quanto ao modo como são produzidas; segundo, podem ter consequências imorais sobre o público; terceiro, podem ser imorais da perspectiva que representam.”¹²⁹

O que parece ser de extrema relevância no que respeita as reacções suscitadas por *Exposición #1* é o facto de o animal usado ter sido um cão. Com efeito, este não é o primeiro evento artístico durante o qual um animal é (alegadamente) sacrificado, mas é das raras vezes em que se trata de um cão. Um exemplo conhecido de sacrifícios de animais em contexto artístico é a obra de Otto Mühl *Oh Sensibility* de 1970 (assim como várias outras obras dos Accionistas Vienaenses). Na obra de Mühl em questão é criada uma sequência de imagens apresentando uma interacção sexual entre o próprio, uma *performer* e um ganso. Durante a acção o animal é decapitado por Mühl que de seguida usa a cabeça para continuar a estimular sexualmente a *performer*. Evidentemente, tal evento não foi difundido pelos meios de comunicação à mesma escala de *Exposición #1*, contudo a discrepância entre as reacções geradas por cada uma das obras denota uma outra coisa: a indignação e a indiferença face, respectivamente, à obra de Habacuc e à obra de Mühl são resultado da nossa ligação aos cães (e gatos) como animais domésticos/ sociais, superiores aos outros animais no que respeita as características que os tornam úteis para o Homem, por exemplo, o facto de possuírem boa audição e olfacto, terem boa capacidade de aprendizagem, serem obedientes e leais ao dono, portanto, colocados num patamar distinto das outras espécies animais sendo reconhecidos como companheiros do ser humano. Com efeito, e apesar de em Nicarágua – onde foi conduzido o evento *Exposición #1* – não existirem leis de protecção dos animais, maltratar e/ou matar um cão (seja em que Estado for) é considerado inumano. Matar um ganso é muitíssimo imaturo mas nunca condenável ao mesmo nível.

Semelhante situação se verifica quanto ao trabalho em uníssono dos *media* e da moralidade, embora num aspecto distinto pois, ironicamente, Natividad (o ser humano) foi mais rapidamente esquecido do que Natividad (o cão) que, por sua vez, foi mais lamentado. Porquê se ambos foram objectos da comunicação social? Porque o primeiro não tem prioridade sobre o segundo devido às características da sua identidade.

Um acontecimento exterior à obra e que melhor exemplifica a anterior constatação é o caso Gisberta. A 22 de Fevereiro de 2006, no Porto, Portugal, foi encontrado o corpo de Gisberta Salce

¹²⁹ Roberto Merrill – “A Liberdade de Ofender e o Imoralismo Estético: Dois Argumentos a Favor da Liberdade de Expressão Artística”, in João Fernandes [et al] (ed.) – *Às Artes Cidadãos!* Porto, Portugal: Serralves, 2010, p. 182.

Júnior de 46 anos, num fosso com cerca de 15 metros de profundidade junto a um prédio inacabado onde vivia como sem-abrigo. Um grupo de 14 rapazes com idades compreendidas entre os 10 e os 16 anos, que se encontravam ao cuidado de uma instituição de acolhimento de menores administrada pela Igreja Católica e financiada pelo governo português, confessaram o crime. Gisberta era frequentemente perseguida pelo grupo de jovens sendo que, no dia 19 de Fevereiro, estes acabaram por entrar no prédio onde a vítima pernoitava, amarraram-na, amordaçaram-na, pontapearam-na, apedrejaram-na e queimaram-na com pontas de cigarro. Nos seguintes dias, 20 e 21 de Fevereiro, os jovens voltaram ao local repetindo as agressões. Por fim, entre 21 e 22 de Fevereiro, atiraram-na para o fosso onde foi encontrada sem vida.

Gisberta era uma imigrante brasileira, transexual, HIV+, tuberculosa, prostituta e toxicodependente, reunindo, portanto, várias características excludentes. Todavia, os meios de comunicação divulgaram o assassinato de forma errónea, dizendo tratar-se de um “sem-abrigo e prostituta” ou “sem-abrigo e travesti”, omitindo elementos que poderiam classificar a natureza do crime. Em consonância com esta omissão, alguns jornais publicaram artigos de comentadores conhecidos pela sua oposição aos direitos LGBT+ em Portugal, sustentando que o caso não podia ser classificado como um crime de ódio por ser ilegítimo considerar a transexualidade de Gisberta como uma das motivações para o assassinato.

As evidências de que se tratava, realmente, de um crime de ódio, assim como a verdadeira identidade de Gisberta, foram demasiadas vezes ocultadas na tentativa de a desumanizar, inclusive grande parte dos meios de comunicação referiam-se à vítima como Gisberto, o seu nome masculino. Numa miserável forma de violação dos direitos humanos – a supressão da própria identidade e cidadania – Gisberta, de facto, nunca foi reconhecida legalmente como a mulher que era.

No período do julgamento os agressores declararam ter perseguido e atacado a vítima porque “nunca tinham visto um travesti” e “queriam ver se era homem ou mulher”. Também as sevícias sexuais que Gisberta sofreu no período de três dias em que foi torturada demonstraram estarmos diante de um crime de natureza sexual, a transfobia tão ignorada pelos *media*, poder político e poder judicial.

As penas aplicadas aos arguidos variaram entre 8 a 13 meses em centros educativos em regime semi-aberto para os agressores com menos de 16 anos na altura do crime. Para o único agressor com 16 na altura do crime 8 meses de prisão, podendo ser domiciliária. A indulgência com que foi

executado este julgamento, agravada pelo silêncio do poder político que não assumiu responsabilidades neste caso – no período seguinte ao acontecimento não foram tomadas quaisquer medidas legais e sociais de combate às discriminações e de protecção contra os crimes de ódio em função de identidade de género, orientação sexual, condição social, doença ou origem nacional – acaba por instituir a marginalização das pessoas que não se inserem nos modelos sociais “normais” e que, conseqüentemente, são consideradas inferiores.

De facto, a omissão da qualidade multi-fóbica do crime, assim como a indiferença face à circunstância da vítima, são exemplo do desprezo por determinadas vidas. Vidas essas que não sendo castradas pelo funcionalismo da sociedade devem dela ser excluídas. Gisberta, é um caso em que justiça não pode ser exigida porque o próprio caso é uma resposta popular à diferença e ao embaraço causado por esta diferença na esfera social “normal”. Inversamente, uma perversa demonstração de justiça popular foi feita quando se eliminou a diferença, a que Gisberta representava. Assim, para além de morrer um ser humano, morreu um símbolo.

O caso é uma manifestação da reverência e cumprimento dos preceitos da moralidade que, levados a um extremo, implicaram a punição de um indivíduo *inadaptado* e, por isso, imoral. Na ameaça à ordem natural das suas vidas pelo conhecimento e reconhecimento desta existência, o *rebanho* executa o dever e direito de excluir o ser Gisberta que por *ser* não passa de um insecto na pirâmide social, uma praga a eliminar.

É igualmente verdade que os *media* se estabelecem dentro destes fenómenos de organização popular (e os estimulam) assentes no paradigma da normalização sendo que, mais do que consolidarem estereótipos reduzindo a diversidade dos conteúdos distribuídos, persistem enquanto veículos de produção de consensos sociais e políticos em massa.

O que acontece em *Exposición #1* é que Habacuc se serve do crescente protagonismo dos meios de comunicação na manipulação das massas sendo que, em termos conceptuais, a originalidade da obra concerne o facto de o artista não ter, obviamente, controlo sobre os mesmos e, portanto, é a sua livre acção que é anunciada como parte do projecto, seja qual for a orientação que ela tome. Seguindo a tradição da produção cultural massificada, esta livre acção foi no sentido de quebrar a complexidade intrínseca ao assunto de modo a despertar a resposta popular, ou seja, de ditar através da forma de divulgação do evento, o sentido das subseqüentes respostas sociais. A simplificação do conteúdo e o sensacionalismo – em certa medida características também da

divulgação do caso Gisberta – favoreceram a instantaneidade das conclusões, permanecendo sobre o aprofundamento da investigação¹³⁰.

Fabricada na ausência de informação da espessura conceptual da obra, a necessidade social de expressar opiniões relativas à acção praticada por Habacuc, traduz-se na formação de meros juízos de valor que fazem transparecer a própria hipocrisia dos que protestam. Com efeito, a obra constitui, em parte, uma crítica social às formas institucionalizadas de comportamento face a situações como a que o artista recria. Se o mesmo cão estivesse amarrado à esquina de uma qualquer rua da cidade de Manágua (ou qualquer outra cidade do mundo) ninguém prestaria a mínima importância, nem sequer o acontecimento seria noticiado. O mesmo acontecia se em vez de um cão se tratasse de um sem-abrigo a morrer de inanição nas ruas. Evidenciando a tendência para ignorar sofrimento e crueldade até estes serem apresentados fora do contexto da vida quotidiana, a agitação social acontece apenas porque o artista coloca o animal num local limpo, branco, magnificado onde é suposto ser exibida arte. A hipocrisia é, nestes termos, directamente proporcional à controvérsia gerada.

Por outro lado, e apesar de toda a polémica pós divulgação da obra, os espectadores que assistiram directamente ao evento artístico não fizeram esforço para libertar Natividad (o cão) durante o período em que, de facto, alguma atitude poderia ter sido tomada, ou seja, quando o animal estava exposto na galeria. Apenas bastava desapertar o nó da corda que prendia o cão para lhe ser possível a fuga, nenhum outro mecanismo ou cadeado mantinham o animal preso. A apatia inicial do público e a revolta que se seguiu após o facto em si – exactamente a mesma ordem de reacções geradas pelo episódio ocorrido a 11/11/05 – permite interrogar qual a responsabilidade dos espectadores que diante da oportunidade de agir se limitam a presenciar.

Curiosamente, é possível estabelecer um vínculo entre posturas do público, aparentemente, antagónicas em duas obras distintas: a impassibilidade da audiência em *Exposición #1* e a agressividade da audiência presente na obra de Marina Abramovic, *Rhythm 0* de 1974. Durante a duração da performance Abramovic permanece inerte, sendo o público a força que age sobre si. Aos espectadores é, então, dada a instrução de que podem usar da forma desejada os 72 objectos previamente colocados numa mesa próxima da artista, entre os quais: um chicote, um batom,

¹³⁰ Interessa notar que não existem provas efectivas de que tenham havido maus-tratos para com Natividad (o cão), de que este não tenha sido alimentado ou até morrido. Sendo que, não obstante, pode (e deve) considerar tratar-se de um caso de abuso devido à exibição de um animal em estado visivelmente débil, amarrado e, logo, incapaz de escapar sem auxílio.

flores, uma arma carregada, uma faca, vinho, tesouras, entre outros. Com a permissão para dirigir toda a acção e diante da total e permanente inércia de Abramovic, alguns dos presentes, inicialmente cuidadosos e reticentes, demonstraram-se à vontade para manipular o seu corpo de forma bastante violenta: cortam-lhe as roupas, espetam espinhos de rosas na sua pele, apontam a arma – um dos objectos dispostos – à sua cabeça. Após seis horas, duração da obra, a artista levanta-se e dirige-se aos espectadores que, na tentativa de escapar à confrontação, abandonam rapidamente a galeria.

Questionando as distinções entre sujeito e objecto, vítima e agressor, Abramovic expõe a crueldade humana – que se mantém transversalmente através dos tempos – apresentada também na obra de Habacuc embora com uma configuração distinta: enquanto em *Rhythm 0* advém de um estímulo que é parte da própria obra – a informação dada aos espectadores que os autoriza a intervir na acção, constituindo uma espécie de livre passe ao mesmo tempo que os ilibta de enfrentar as consequências dos seus actos; em *Exposición #1* é produto da ausência desse estímulo, ou seja, a impassibilidade dos espectadores que é, neste caso, a demonstração de crueldade, resulta da inexistência de uma autoridade – para além da do artista que funciona na negativa – que incite/ conceda licença ao público para agir, uma contra-autoridade.

A falta de postura crítica dos espectadores em *Rhythm 0* e a resposta de confiança e respeito à integridade do artista em *Exposición #1*, tendo como resultado acção e inacção, respectivamente, não são casualidades mas atitudes previstas por parte dos artistas na concepção do projecto e que, por serem idênticas (apesar de tomarem direcções opostas), permitem fazer a ligação entre as propostas artísticas. Ambas convergindo numa ambígua exposição de diferentes tipos de crueldade: desde a “crueldade” da artista para com o seu próprio corpo ao objectificá-lo, e a crueldade dos espectadores ao se aproveitarem de tal atitude em *Rhythm 0*; até à crueldade do artista para com um outro corpo (um ser vivo a quem não foi dada a escolha de ser exibido), e a de uma audiência cúmplice e passiva perante tal demonstração de crueldade em *Exposición #1*.

Retomando exclusivamente esta última, a não interveniência na obra em exibição, indica a obediência dos presentes às regras sociais, neste caso, adoptando aquela que é considerada a postura correcta em situações como visitar uma galeria de arte, portanto, a autoridade do artista não foi posta em causa já que fazê-lo seria, como explicado acima, politicamente incorrecto e, além do mais, ainda não tinha sido emitida a ordem mediática que viria a arrastar milhares de pessoas na

atribulada onda de indignação que percorreu o mundo mas que, por ser posterior à obra – embora esteja dentro dela – foi indiferente no que respeita o destino de Natividad (o cão).

Ora, somos o que lemos (*Eres Lo que Lees* – o texto escrito com comida de cão, quarto elemento da obra) pois cremos na informação filtrada que recebemos através dos *media* e, mais do que isso, vivemos ajustados à sua apresentação sensacionalista da realidade. Co-existindo com a dessensibilização de uma outra realidade que nos é indiferente, na qual, diariamente, morrem milhares de pessoas e animais por variadas razões mas que, por não nos alcançarem via comunicação social, não merecem a nossa compaixão. Como o próprio Habacuc afirma, o ser virtual (neste caso Natividad, o cão) é mais digno da nossa afectividade do que o miserável da esquina que vive e morre de forma invisível, como se nunca tivesse existido¹³¹.

Aparentemente ambígua, a estratégia da problematização de determinada situação pela sua recriação, torna possível ao artista verificar aquilo que, de facto, pretende provar. Mas será que a obra é mais do que um esquema engendrado na tentativa de confirmação das suspeitas pessoais de um artista? As pessoas que se multiplicaram em seus protestos estarão dispostas e terão a capacidade de ver reflectido na obra, o quão incongruentes são as suas convicções? Avaliar a orientação do impacto de *Exposición #1* envolve, em parte, determinar se a provocação ultrapassou a sua condição de estratégia artística, tornando-se o fio condutor da obra levando a que, por isso, esta se perdesse no campo das experimentações improdutivas e triviais; ou se, como tática, serviu um propósito artístico mais profundo permitindo o sucesso do mesmo. Ou seja, com que intensidade a declaração subjacente à obra, por todos os elementos atravessados, se fez ecoar sobre a discussão ética acerca do problema da reprodução daquilo que é denunciado – sendo esta, no entanto, também parte do desígnio da obra, como anteriormente explicado.

É necessária a esta análise esclarecer a distinção entre ofender e lesar em arte: “uma pessoa pode ser ofendida por meio de cores, insultos, emoções negativas ou pensamentos imorais provocados por obras de arte. Mas para uma pessoa ser lesada é necessário que pelo menos um dos seus direitos fundamentais seja violado por alguém. Ofender pessoas pertence ao domínio da vida boa, por isso o estado não deve intervir coercitivamente para proteger pessoas, impedindo que sejam ofendidas. Lesar pessoas pertence ao domínio do direito, isto é, dos princípios políticos de uma sociedade justa, e o estado só deve intervir coercitivamente para impedir que as pessoas sejam

¹³¹ Habacuc – *Entrevista como obra*, entrevista conduzida por Carmen Dominicci para a cadeia televisiva Univisión, 2008. <http://blip.tv/marcaacmecon/entrevista-como-obra-1511464> [consulta: 12 Outubro 2011, 17h]

lesadas por outras.”¹³² Desta forma, embora seja claro que *Exposición #1* reacende a questão dos limites da prática artística, é injustificada a imposição de restrições morais ou legais à liberdade de expressão nos casos em que esta ofende. Na obra em questão, porém, o traço que separa ofensa de lesão está extremamente desfocado, pois o artista actua abusivamente na vida de um ser vivo (num corpo que não é o seu) e, portanto, produz danos reais nessa existência, sendo na solidariedade humana para com tal ser vivo que se encontra exposta a ofensa que a obra constituiu. Interessa notar que o que Habacuc fez com *Exposición #1*, já Santiago Sierra – cuja obra reflecte a sua visão acerca do capitalismo na sociedade contemporânea, a exploração e a servidão humana – explora a fundo há mais de uma década. As propostas artísticas de ambos os autores, terminantemente explícitas, envolvem a influição (no sentido literal) no corpo/vida de outros seres que não os próprios. Na vida humana, é o caso da obra de Sierra que, usando a mesma estratégia de Habacuc – recriação da realidade a criticar – alerta para diversos tipos de abusos que acontecem no mundo contemporâneo. A principal diferença entre os métodos dos artistas é que Sierra “usa” pessoas nas suas propostas artísticas com o consentimento (ainda que comprado) das mesmas, em troca de pagamento em dinheiro ou drogas; enquanto Habacuc fá-lo de forma autoritária, pois usa um animal que, obviamente, não tem livre vontade – provável razão que levou *Exposición #1* a exceder largamente a polémica que as obras de Sierra alguma vez causaram.

Ora, a carne, no contexto da intervenção artística, é irremediavelmente transfigurada pelo discurso deixando de o ser: o cão Natividad é ele próprio convertido num dispositivo de denúncia/crítica, a corporização da intenção do artista. É nestes termos que podemos afirmar a relevância artístico-activista do imoralismo estético, pois “algumas obras de arte são artisticamente bem-sucedidas em parte devido aos seus aspectos imorais (...) bem como às respostas imorais que provocam. As obras de arte moralmente *deficientes* absorvem a nossa atenção e por esse motivo têm maior valor artístico em virtude da sua imoralidade.”¹³³ Assim, é o sentido mesmo das implicações consequentes da provocação em *Exposición #1* que contribui para determinar o seu valor politicamente artístico (e vice-versa).

Embora a crueza deste tipo de obras ressalte aos olhos de quem as recebe, em nada se compara com a crueza dos comportamentos e das relações sociais nas quais participamos diariamente, mas

¹³² Roberto Merrill – “A Liberdade de Ofender e o Imoralismo Estético: Dois Argumentos a Favor da Liberdade de Expressão Artística”, in João Fernandes [et al] (ed.) – *Às Artes Cidadãos!...* p. 179.

¹³³ Roberto Merrill – “A Liberdade de Ofender e o Imoralismo Estético: Dois Argumentos a Favor da Liberdade de Expressão Artística”, in João Fernandes [et al] (ed.) – *Às Artes Cidadãos!...* p. 182.

cuja frialdade nos é imperceptível por se desenrolarem num plano social básico/pré-definido, resultante de normas aprendidas e parcialmente inato. A obra de Habacuc, assim como a de Sierra, imprime na tela mais ou menos gigante da nossa cegueira mental aquilo que não conseguimos alcançar, precisamente através da dramatização da sua lógica – pela recriação destas situações fora do contexto em que normalmente se inserem.

Exposición #1: abuso de poder? Crime? Sim provavelmente, e independentemente do destino de Natividad (cão) cuja incerteza – Habacuc nunca negou ou assumiu a morte do animal – é fundamental para que seja sustentada a afirmação “és o que lê”. Em simultâneo, uma obra de enorme relevo na contemporaneidade pela inteligente planificação, relação e sucesso dos elementos que a constituem, pela tensão confrontacional produzida (especialmente palpável no facto de assimilar o espectador ao englobar a sua recepção na proposta artística) capaz de perfurar as convenções sobre o espaço e o tempo que lhe são inerentes. Confluindo na difusão dos próprios limites da obra, cada reacção origina-se como uma sua dimensão, sobretudo por incorporar na morte da arte¹³⁴, a morte na arte.

¹³⁴ Conceito avançado por Arthur Danto no decorrer da sua produção teórica.

4. A força subversiva do choque e o problema da dessensibilização na arte contemporânea

O carácter provocatório de *Exposición #1* inscreve-se na tradição das experiências contemporâneas que tendem para a procura do limite da arte pela própria obra, por sua vez, extinta como forma de entretenimento. Este tipo de criação, envolvendo elementos susceptíveis de accionar a reacção/reflexão do espectador, visa questionar a reverência institucional que caracteriza a recepção de qualquer manifestação artística, desconstruindo as convenções que a demarcam, para também as estruturas da vida serem desconstruídas.

Outrora fundamental para a apreensão de uma obra de arte, o factor *Contemplação* é substituído pelo *Pensamento*, possível na nova relação entre artista e público operada através da confrontação pela tática do choque estético e ideológico, respondendo à urgência de destruição da realidade social estereotipada e empreendendo uma possível escapatória ao estado de indiferença e passividade que dominaria o espectador – amostra da humanidade. Crê o artista que o seu público identificaria (ainda que inconscientemente) na repulsa e na ofensa provocadas pela obra, o estímulo necessário à sua própria mobilização no sentido da cogitação e da auto-análise.

No cruzamento pós-moderno da arte com a política, o imediatismo e o propósito de entreter reforçando o conforto de um público já conformado, deixam de ser requisitos para a primeira satisfazer. Antítese das concepções sacralizadas da prática artística, o sucesso do disfemismo está, em parte, na retirada do espectador da sua zona de conforto e na teoria de que as massas pensam com os sentidos em primeiro lugar. Contudo, em que medida um espectador comumente ainda preso dentro das fronteiras da arte cuja “definição” é antagónica ao tipo de práticas já descritas neste texto, pode descobrir na obra algo mais que a tal repulsa e ofensa? É decerto infalível, por exemplo, a arte Accionista afectar tanto o alto curador como o “leigo”, mas a que nível? Até que ponto essa perturbação corresponde à iminência de reflexão, até que ponto ela vai no sentido de despertar o espectador do seu alegre (porque absorto) sono? A convicção de que a obra produz, inevitável e indubitavelmente, um efeito positivo nos que a recebem é sintoma da dimensão utópica destas manifestações artísticas.

Averiguar a capacidade efectiva que determinada obra de arte pode ter no sentido de gerar reflexão e discussão acerca de assuntos essencialmente políticos e comportamentais é

extremamente complexo. Determiná-lo é particularmente problemático no que respeita certo tipo de obras, como acontece com *Exposición #1* pois, neste caso, além da generalidade das pessoas a considerarem insultuosa, muitos a consideram ainda um acto criminoso. A dificuldade verifica-se exactamente neste ponto: ultrapassar a necessidade de julgar/condenar o autor do “crime” e de facto, proceder a um exercício de auto-análise, repensando a existência e os cânones da conduta individual, assim como as normas sócio-político-culturais que viabilizam o sujeito em comunidade. Neste sentido, é provável que a primeira necessidade do espectador seja inibitória da faculdade para reconsiderar os seus *a priori* sendo que, facilmente, poderá reforçá-los e, se assim acontecer, o processo accionado pela obra – fornecer instrumentos críticos capazes de promover a emancipação do espectador (e do Homem) – é revertido: alimentada a insensibilidade e perpetuado o conformismo do público (e da sociedade).

Ora sob a forma perspicaz e inteligente de impulsionar *Pensamento*, ora segundo um jogo reactivo gratuito com consequências nulas para além do choque em si, o princípio é quase sempre o mesmo: a Humanidade necessita ser convertida – o que, podendo ser considerado um preconceito, é uma ideia paradoxal – conferindo-se à obra o poder de a “iluminar” e, consequentemente, de a salvar. Ferramenta crítica activa e arma de subversão com potência para atingimento múltiplice, a obra de arte fala alto porque é a única forma de ser ouvida, mas isso contém a possibilidade de a tornar ininteligível no contexto da sua recepção, pois a natureza ameaçadora do choque pode conduzir à recusa por parte do espectador para interpretar a obra de maneira ponderada, madura e inteligente, acentuando uma situação oposta à que inicialmente se propôs: o fosso entre arte e público.

O fenómeno inverso, mas igualmente grave, pode acontecer devido à natureza mesma da tática do choque: o facto de esta, (teoricamente) originando um processo contínuo de quebra de tabus, implicar a actualização constante da pesquisa de novos tabus a combater uma vez que, o que já foi provocado é, gradualmente, assimilado pelo espectador transformando-se, por isso, em norma (se assim se pode dizer). Consequentemente, o confronto seguinte deverá tomar proporções mais extremadas de modo a obter o mesmo tipo de resultado. Neste sentido, surge a dificuldade de determinar, se assim for necessário e possível, qual o fim da linha neste jogo cíclico – provocar, assimilar e recomeçar – surgindo, ao mesmo tempo, o problema da dessensibilização, já que a determinada altura o poder latente do choque, pela sua repetição cíclica, é esgotado na sua própria institucionalização e, por conseguinte, a sua força subversiva fica ameaçada.

Esta ingenuidade própria de muita da arte politicamente activa verifica-se com grande evidência na metamorfose que se dá quando a arte passa a cultura, ou seja, no movimento da sua institucionalização – de ordem distinta da descrita anteriormente – quando “emoldurada” enquanto *arte* pelas instituições artísticas, pois isto faz crescer o paradoxo de que a arte, assumindo em larga medida uma posição crítica face à “sociedade burguesa”, só no interior desta possa existir como tal e, portanto, declara-se como ruptura daquilo que a suporta. Neste movimento, além de a arte feita politicamente perder a sua carga incisiva, desvanecendo-se a energia dissidente que constitui, obtém um estatuto de mercadoria. Quanto a esta (estagnada e deveras estagnante) qualidade adquirida, Robert Smithson comenta, “obras de arte vistas em tais situações parecem estar a passar por uma espécie de convalescença estética. São olhadas como tantos inválidos inanimados, à espera que críticos as pronunciem curáveis ou incuráveis. (...) Uma vez totalmente neutralizada, ineficaz, alienada, segura e politicamente lobotomizada, a obra de arte está pronta a ser consumida pela sociedade. Tudo fica reduzido a forragem visual e mercadoria transportável.”¹³⁵ Mas se parece claro que a subversão artística é destituída de radicalidade devido ao facto de o funcionamento da arte ser dependente do sistema sócio-económico¹³⁶, então a questão deve ser vista de um outro ângulo: tal radicalidade pode ser reconhecida porque a mudança que sustenta é operada, graças às suas condições, a partir de dentro. A eficácia do acto artístico contestatário pode ser encontrada, precisamente, no facto de este incidir no sistema em que simultaneamente opera, logo está a decompô-lo a partir da sua estrutura.

O que a arte activista deste último meio século sempre *soube* é que a procura de sintomas que traduzem a ineficácia crítica conduz à crença na impossibilidade de agir. Com efeito, o capítulo iniciado pela arte feita politicamente na década de 1960 continua ainda a ser escrito, contudo o seu rumo alterou-se. Constituindo transversalmente uma dimensão das experiências artísticas contemporâneas, a recorrência ao choque nos anos 60 tem características bem distintas da recorrência ao choque nos últimos vinte ou trinta anos. Se por um lado temos uma arte desesperadamente revolucionária, edificada sobre uma dinâmica teleológica que roça de forma descarada na utopia, por outro lado verifica-se, mais comumente, o ideal confrontacional que, não tendo as mesmas pretensões de mudar o mundo, proporciona o fluir de reflexão, discurso,

¹³⁵ Robert Smithson – “Cultural confinement”, 1972, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975...* p. 488.

¹³⁶ Marcel Broodthaers – “A few commonplaces”, 1972, in Gloria Moure (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975...* p. 196.

discussão. Menos assertiva, embora nunca caindo na trivialização dos seus tópicos, a arte feita politicamente das últimas três décadas é análoga ao confronto com o mundo. Os objectivos não sendo os mesmos, a radicalidade permanece, basta observar os conflitos com a lei que vários dos autores analisados neste texto tiveram devido às qualidades da sua produção artística, alguns (como Günter Brus, Otto Mühl e, recentemente, Habacuc) sujeitando-se inclusive a acções penais aplicadas contra as suas pessoas e à detenção policial – factos acessórios perante a potencializada subversão.

Por ser um dispositivo de confrontação, a obra de arte permanece tanto mais quanto mais persistirem as reacções e reflexões concernentes à mesma. Independentemente de condenar ou não o acesso à intervenção artística, perante tal confrontação (ou distorção do paradigma), a resposta do espectador será feita do exterior da sua zona de conforto. Se este retorna à sua maior ou menor caixa, não é da responsabilidade do artista que decerto – e especialmente se a sua proposta envolve uma atitude crítica/libertária – não pode baixar o nível de conceptualização da obra para a tornar acessível a todos. Não se pode domesticar arte que é Resistência.

Conclusão

O poder, no seu no seu exercício, não apenas categoriza, segmenta, controla, como produz Corpo. Partindo do conceito foucaultiano de biopoder percebemos que o corpo é a materialização do poder e, sendo assim, toda a transgressão é um acto físico. Em cada um desses actos é possível encontrar pó subversivo, dado que eles decorrem de um processo de desconstrução dos mecanismos operativos do poder.

A transposição do corpo para a arte na segunda metade do século XX constitui um exercício de conceptualização da dissidência, no sentido em que são elaborados planos de amplificação da mesma, assumindo-se o corpo individual como representativo da humanidade e interpondo o choque como meio de repelir a inércia. De alguma forma, as perspectivas dos autores estudados confrontam-se, mas ao mesmo tempo complementam-se, pois a tentativa de levar a arte ao seu limite, explorando as qualidades subversivas do activismo artístico, é uma atitude que se verifica transversalmente em todos eles, como também o é levar o corpo ao limite, sendo precisamente nesses pontos que se cruzam.

É que o corpo dissidente na arte não é *medium* mas a própria obra. A obra é Resistência.

Bibliografia

- ABRAMOVIC, Velimir [et al] – *Marina Abramovic Artist Body*. Milão, Itália: Charta, 1998
- ARANTES, Priscila – *Arte e Mídia: Perspectivas da Estética Digital*. São Paulo, Brasil: Senac, 2005
- BATAILLE, Georges – *Visions of Excess*. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press, 1985
- DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do Tempo Perdido* – entrevistas com Pierre Cabanne. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 1990
- FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade I A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro, Brasil: Graal, 1988
- FOUCAULT, Michel – *História da Sexualidade II O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Brasil: Graal, 1984
- FOUCAULT, Michel – *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro, Brasil: Graal, s/d
- HERDT, Gilbert/ KOFF, Bruce – *Tenho uma coisa para vos dizer*. Porto, Portugal: Ambar, 2002
- MARCHÁN FIZ, Simón – *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Espanha: Akal, 1988
- NIETZSCHE, Friedrich – *A Gaia Ciência*. Lisboa, Portugal: Guimarães Editores, 2000
- PÉREZ, David (ed.) – *La Certeza Vulnerable, cuerpo e fotografia en el siglo XXI*. Barcelona, Espanha: Gustavo Gili, 2004
- RICHTER, Hans – *Dada art and anti-art*. Londres, Inglaterra: Editora Thames & Hudson Ltd, 2004
- SONTAG, Susan – *A Doença como Metáfora, A Sida e as Suas Metáforas*. Lisboa, Portugal: Quetzal Editores, 2009
- STILES, Kristine [et al] – *Marina Abramovic*. Londres, Inglaterra: Phaidon, 2008
- VERGINE, Lea – *Body Art and Performance (The Body as Language)*. Milão, Itália: Skira, 2007
- WARR, Tracey/ JONES, Amelia – *The Artist's Body*. Hong Kong, China: Phaidon, 2000
- WEISS, Peter – *La Estética de la Resistência*. Hondarribia (Guipúscoa), Espanha: Otras Voces, 2003

Periódicos

OLIVARES, Rosa (dir.) – *Exit Book* Nº5 (Anuário de livros de arte y cultura visual) – *Performance*. Salamanca, Espanha: Gráficas Varona, 2006

Catálogos

CLAUSEN, Barbara (ed.) – *After the Act, The (Re)Presentation of Performance Art*. Viena, Áustria: Museum Moderner Kunst Stiftung ludwig Wien, 2007

FERNANDES, João [et al] (ed.) – *Às Artes Cidadãos!* Porto, Portugal: Serralves, 2010

GUASCH, Anna Maria (ed.) – *Los Manifestos del Arte Posmoderno*. Madrid, Espanha: Akal, 2000

MOURE, Gloria (ed.) – *Behind the facts. Interfunktionen 1968 – 1975*. Barcelona, Espanha: Polígrafa, 2004

Webgrafia

Priscilla Ramos da Silva – *Os Acionistas Vienenses: Revolucionários ou Perversos?*
<http://www.scribd.com/doc/8665322/Os-Acionistas-Vienenses-Revolucionarios-ou-Perversos>
[consulta: 30 Maio 2011, 19h]

Cecília Novero – *BODYANALISIS / Violence as Vulnerability: Gunter Brus's Surgical Art*.
<http://slought.org/content/11337/> [consulta: 29 Junho 2011, 19h]

Carlos Vidal – *Santiago Sierra: a democracia como prostituição (ou a DOLCE VITA segundo Santiago Sierra)*. <http://5dias.net/2009/05/10/santiago-sierra-a-democracia-como-prostituicao/> [consulta: 29 Junho 2011, 19h]

Phoenix Cinema – *A Virus Has No Morals; Silence=Death; Positive*.
<http://phoenixcinema.wordpress.com/category/german/rosa-von-praunheim/> [consulta: 17 Julho 2011, 11h]

Priscila Arantes – *Poéticas da Resistência*. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2395,1.shl>
[consulta: 17 Julho 2011, 13h]

Simone Perelson – *Da subversão do gênero à reinvenção da política*.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982004000100011 [consulta: 17 Julho 2011, 13h]

Michael Barclay – *Diamanda Galás Diva of the Dispossessed*.

<http://exclaim.ca/articles/multiarticlesub.aspx?csid1=56&csid2=9&fid1=1797> [consulta: 18 Julho 2011, 11h]

Sérgio Vitorino – *Um homem é um falo, uma mulher um receptáculo*.

<http://5dias.net/2009/04/13/um-homem-e-um-falo-uma-mulher-um-receptaculo/#more-18370> [consulta: 18 Julho 2011, 12h]

Oh L'Ignorance Gallery – *PORTUGAL: APROVADA SIMPLIFICAÇÃO do REGISTO da MUDANÇA de SEXO*. <http://www.ohlignorancegallery.blogspot.com/> [consulta: 18 Julho 2011, 12h]

Laura Kipnis – *Why is Contemporary Art Addicted to Violence?*

<http://www.nytimes.com/2011/07/17/books/review/book-review-the-art-of-cruelty-by-maggie-nelson.html?pagewanted=1&r=3&ref=arts&src=me> [consulta: 18 Julho 2011, 13h]

Berenice Bento – *Corpos e Próteses: dos Limites Discursivos do Dimorfismo*.

http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf [consulta: 20 Agosto 2011, 17h]

Berenice Bento – *As tecnologias que fazem os gêneros*, VIII Congresso Iberoamericano de Ciência, Tecnologia e Gênero, 2010.

http://www.ppgte.ct.utfpr.edu.br/eventos/cictg/conteudo_cd/E8_As_Tecnologias_que_Fazem_os_G%C3%AAneros.pdf [consulta: 15 Setembro 2011, 19h]

Fabiane Pianowski – *O corpo como arte; Günter Brus e o acionismo vienense*.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html> [consulta: 15 Setembro 2011, 22h]

Bob Flanagan – *Pain Journal*. <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/flanagan/flanagan.html> [consulta: 15 Setembro 2011, 22h]

Laura Macdonald – *BRING THE PAIN: Bob Flanagan, Sheree Rose and Masochist Art during the NEA Controversies*.

https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/16632/ubc_2005-0540.pdf?sequence=1 [consulta: 16 Setembro 2011, 2h]

Martin O'Brien – *A Dialogue with Sheree Rose*.

<http://martinobrienperformance.weebly.com/dialogues-sheree-rose.html> [consulta: 5 Outubro 2011, 14h]

Diamanda Galás – *Updating the Plague and the Mass: Prayers for the Infidel*.

<http://vimeo.com/28253650> [consulta: 5 Outubro 2011, 14h]

Michael Bronski – *The Truth About Reagan and AIDS*. <http://www.actupny.org/reports/reagan.html> [consulta: 5 Outubro 2011, 14h]

Geiner Bonilla Ruiz – *Perro y un polémico arte*.
<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/octubre/05/noticias/revista/219438.shtml> [consulta: 10 Outubro 2011, 16h]

Habacuc – *Entrevista como obra*. <http://blip.tv/marcaacmecom/entrevista-como-obra-1511464> [consulta: 10 Outubro 2011, 17h]

Arte Spain – *El caso Guillermo Vargas Habacuc*.
http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.artespain.com/wp-content/uploads/habacuc.jpg&imgrefurl=http://www.artespain.com/tag/guillermo-vargas-habacuc&h=320&w=276&sz=19&tbnid=K1JFZ-t3xWBBIM:&tbnh=118&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3Dguillermo%2Bvargas%2Bhabacuc&us=__Dexc3E-1LVca0tqUOVXMBYrr2RY=&ei=LNwBS7n8M5e7jAfdwoSVCw&sa=X&oi=image_result&resnum=7&ct=image&ved=0CCEQ9QEwBg [consulta: 10 Outubro 2011, 17h]

Equipe Animal News – *Exposição de Guillermo Habacuc Vargas: Isso é arte?*
<http://animalnewsblog.blogspot.com/2007/10/exposio-de-guillermo-habacuc-vargas.html> [consulta: 10 Outubro 2011, 17h]

Gerard Couzens – *Outrage at 'starvation' of a stray dog for art*.
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2008/mar/30/art.spain> [consulta: 10 Outubro 2011, 17h]

Fabioce – *It kills dog 'art', Guillermo Vargas Habacuc*.
<http://hubpages.com/hub/It-kills-dog-art--Guillermo-Vargas-Habacuc> [consulta: 10 Outubro 2011, 17h]

Carlos Carujo – *És o que lê: a arte, a Filosofia e a vida de cão*. <http://carujo.webnode.com/news/es-o-que-lê: a arte, a filosofia e a vida de cão/> [consulta: 10 Outubro 2011, 17h]

Habacuc Guillermo Vargas – *algumas obras de Habacuc*. <http://artehabacuc.blogspot.com/> [consulta: 10 Outubro 2011, 18h]

ILGA – *Gisberta*. <http://new.ilga.org/ilga/pt/article/899> [consulta: 10 Outubro 2011, 18h]

Marla Carlson – *Marina Abramovic Repeats: Pain, Art, and Theater*.
<http://www.hotreview.org/articles/marinaabram.htm> [consulta: 10 Outubro 2011, 18h]

Thom Donovan – *Santiago Sierra: Radical Cruelty and Second Reflection*.
<http://www.poetryfoundation.org/harriet/2010/01/santiago-sierra-radical-cruelty-and-second-reflection/> [consulta: 10 Outubro 2011, 19h]

TateShots Issue 13 – *Santiago Sierra*. <http://www.youtube.com/watch?v=naoYNgnDUI8> [consulta: 10 Outubro 2011, 19h]

Berenice Bento – *Dispositivo da transexualidade*.

<http://agendadelasmujeres.com.ar/notadesplegada.php?id=2713> [consulta: 17 Outubro 2011, 23h]

João Décio Ferreira – *Desmedicalização da Transexualidade*.

<http://www.joaodecioferreira.com/cirurgia-dos-transexuais/a-transexualidade/79-desmedicalizacao-da-transexualidade.html> [consulta: 18 Outubro 2011, 3h]

Larissa Martins de Andrade – *ENTRE SER E DEIXAR DE SER: UMA ABORDAGEM JURÍDICA DA TRANSEXUALIDADE*.

http://www2.uel.br/revistas/direitopub/pdfs/VOLUME_3/num_2/1Larissa%20Martins%20de%20Andrade%20-%20Entre%20ser%20e%20deixar%20de%20ser.pdf [consulta: 18 Outubro 2011, 3h]

Pedro Paulo Gomes Pereira – *A teoria queer e a Reinvenção do corpo*.

http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332006000200020&script=sci_arttext [consulta: 18 Outubro 2011, 3h]

Jerry Saltz – *Pudenda Agenda*. <http://www.artnet.com/magazine/features/saltz/saltz4-10-02.asp> [consulta: 18 Outubro 2011, 3h]

WPATH – *Standards of Care*. http://www.wpath.org/publications_standards.cfm [consulta: 18 Outubro 2011, 4h]

Judith Butler – *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology*

and Feminist Theory. <http://www.mariabuszek.com/kcai/PoMoSeminar/Readings/BtlrPerfActs.pdf> [consulta: 19 Outubro 2011, 7h]

Índice de figuras

Fig. 1 – Günter Brus, <i>Zerreissprobe</i> , 1970.....	76
(Fonte: John A. Walker – <i>A Arte desde o Pop</i> . Barcelona, Espanha: Editorial Labor, S. A., 1977, p. 58)	
Fig. 2 – Hermann Nitsch, <i>Aktion 1</i> , 1962.....	77
(Fonte: Tracey Warr/ Amelia Jones – <i>The Artist's Body</i> . Hong Kong, China: Phaidon, 2000, p. 92)	
Fig. 3 – Rudolph Schwarzkogler, <i>Aktion 2</i> , 1965.....	78
(Fonte: http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=71749&searchid=11484&tabview=image)	
Fig. 4 – Bob Flanagan (em colaboração com Sheree Rose), <i>Video Coffin</i> , 1994.....	79
(Fonte: Sheree Rose)	
Fig. 5 – Bob Flanagan (em colaboração com Sheree Rose), <i>Nailed</i> , 1989.....	80
(Fonte: Tracey Warr/ Amelia Jones – <i>The Artist's Body</i> . Hong Kong, China: Phaidon, 2000, p. 109)	
Fig. 6 – Bob Flanagan (em colaboração com Sheree Rose), <i>Visiting Hours, The Ascension</i> , 1992..	81
(Fonte: Sheree Rose)	
Fig. 7 – Habacuc, <i>Exposición #1</i> , 2007.....	82
(Fonte: http://artehabacuc.blogspot.com/)	
Fig. 8 – Habacuc, <i>Exposición #1</i> , 2007.....	83
(Fonte: http://artehabacuc.blogspot.com/)	
Fig. 9 – Habacuc, <i>Exposición #1</i> , 2007.....	84
(Fonte: http://artehabacuc.blogspot.com/)	

Figuras



Fig. 1 – Günter Brus, *Zerreissprobe*, 1970



Fig. 2 – Hermann Nitsch, *Aktion 1*, 1962



Fig. 3 – Rudolph Schwarzkogler, *Aktion 2*, 1965



Fig. 4 – Bob Flanagan (em colaboração com Sheree Rose), *Video Coffin*, 1994

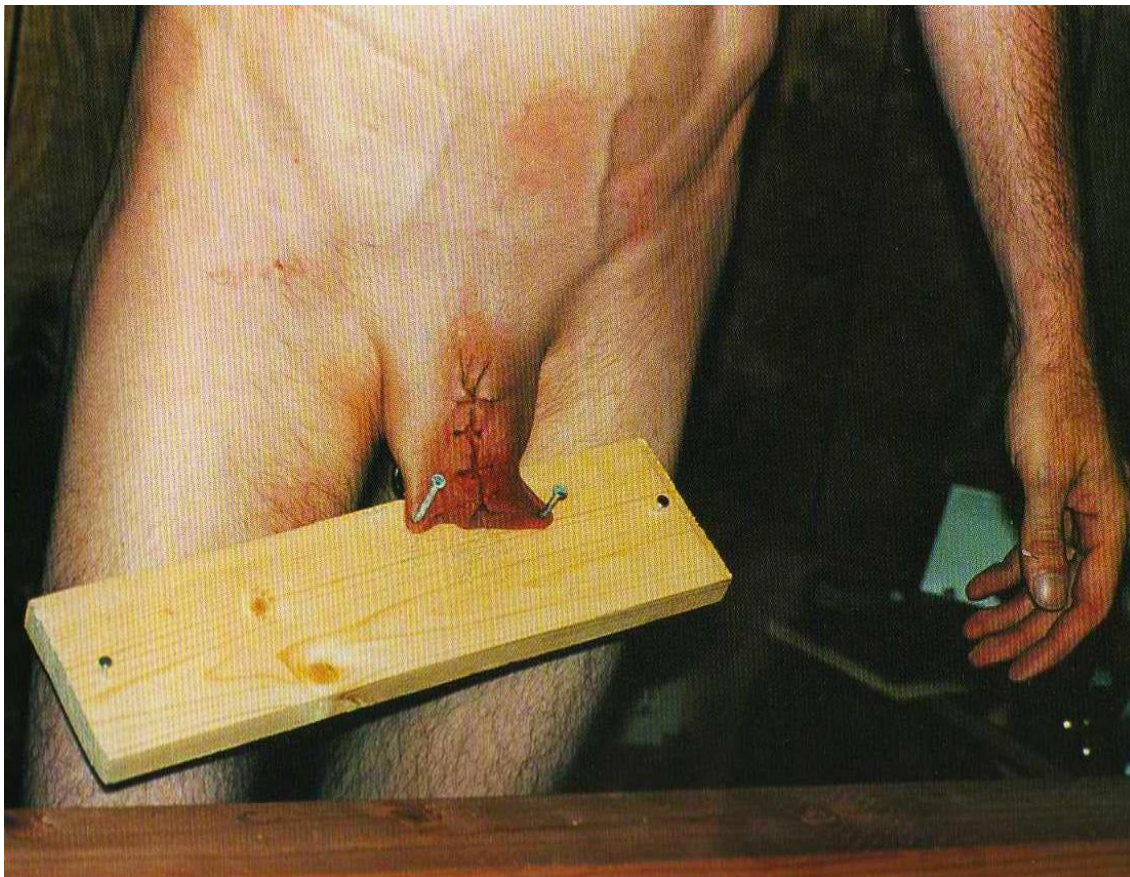


Fig. 5 – Bob Flanagan (em colaboração com Sheree Rose), *Nailed*, 1989



Fig. 6 – Bob Flanagan (em colaboração com Sheree Rose), *Visiting Hours, The Ascension*, 1992



Fig. 7 – Habacuc, *Exposición #1*, 2007



Fig. 8 – Habacuc, *Exposición #1*, 2007



Fig. 9 – Habacuc, *Exposición #1*, 2007